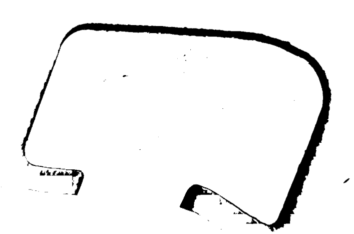
Les Musiciens Célèbres

HÆNDEL

Par MICHEL BRENET



H. LAURENS, ÉDITEUR



LES MUSICIENS CÉLÈBRES

HÆNDEL

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

HÆNDEL

PAR

MICHEL BRENET

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE PLANCHES HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

AVANT-PROPOS

Entre tous les grands musiciens, Hændel est celui dont les œuvres et la vie donnent le plus constamment une impression de force, de grandeur et de volonté. Il est l'homme des chœurs monstres et des *Hallelujahs* écrasants, le poète musical de la Bible, un des prophètes de Jéhovah. Il subjugue plutôt qu'il ne charme, et l'admiration qu'il inspire se mêle de cette crainte sacrée dont les peuples sont saisis en écoutant le langage des oracles ou en assistant aux phénomènes redoutables de la nature. Il parle, et nous cédons à son éloquence ; mais les replis secrets de son cœur et de sa pensée nous sont fermés. Ses biographes ignorent tout de sa vie sentimentale, presque tout, de sa vie spirituelle. Son histoire est contenue dans la chronologie de ses compositions et dans le récit des luttes qu'il soutint pour la conquête du succès et de la gloire : luttes ardentes, dont l'issue triomphale fut obtenue par l'inébranlable persévérance d'un prodigieux orgueil d'artiste, autant que par la puissance fascinatrice de son génie.

Aisément découragés à la vue de la centaine de volumes que comprend l'édition de ses œuvres com-

plètes, nous restons volontiers à distance et nous nous bornons à connaître quelques partitions consacrées, — ainsi que font les touristes en choisissant, dans une chaîne de montagnes, les sommets d'accès facile d'où ils se croient assurés d'avoir sur l'ensemble un coup d'œil général et d'heureuses échappées sur les vallées trop profondes ou les pics trop escarpés. Les cimes et les oasis qu'embrasse le panorama handelien ont été en tous sens explorées par un petit nombre d'artistes et d'érudits, qui s'offrent à nous servir de guides. Après Schœlcher, qui le premier collectionna d'une manière suivie les documents et les partitions, après Chrysander, qui voua sa vie entière au service de Hændel et se fit son éditeur, son historien et, comme on l'a dit finement, son « hagiographe », sont venus MM. Volbach, Robinson, Streatfeild, Romain Rolland, dont les travaux ont renouvelé la question et devraient nous détourner d'écrire la moindre page sur l'auteur du *Messie*, si l'étroitesse du cadre où doit s'enfermer notre esquisse ne garantissait pas la modestie de nos ambitions. Ce fut jadis un jeu à la mode, de découper en papier noir des silhouettes dont la seule analogie avec les médailles consistait à poser le sujet de profil, et dont le seul mérite était d'atteindre parfois la ressemblance du modèle. Puissions-nous, en essayant de réduire une figure de géant aux proportions d'une miniature, ne pas en altérer les lignes caractéristiques.

HÆNDEL

I

ANNÉES DE JEUNESSE: HALLE ET HAMBOURG

Saxon par le lieu de sa naissance, Hændel descendait d'une famille d'artisans ou de petits bourgeois silésiens. Son grand-père, Valentin Hændel, maître chaudronnier, était venu en 1609 de Breslau se fixer à Halle, où il avait acquis le droit de bourgeoisie. Georges Hændel, le dernier de ses fils, qui fut le père de l'illustre musicien, était né en 1622 et, de la profession de barbier, s'était élevé à celle de chirurgien, qu'il avait exercée au service des armées saxonne, suédoise et impériale. Quelques opérations heureuses, entre autres la guérison d'un homme qui avait avalé un couteau, mirent son habileté en évidence, si bien qu'en 1688 il fut nommé « valet de chambre et chirurgien du corps » de Jean-Adolphe, duc de Saxe, Clèves et Berg. L'acte qui lui confère ce titre énumère ses obligations, qui consistent à veiller sur la santé du prince et de ses enfants, dans tous les cas chirurgicaux, à se munir à cet effet de bons et propres instruments et des substances que la nécessité exige, de fabriquer lui-même les drogues, emplâtres

et autres choses semblables, et de s'entendre avec les « médecins du corps » pour le traitement à appliquer : en échange de quoi le duc promet de récompenser ses peines par « un certain *honorarium* » dont le chiffre n'est pas indiqué, et par le paiement à juste prix de ses médicaments. Etant donnée la pénurie fréquente des petits princes de ce temps, on est enclin à supposer que l'emploi était surtout honorifique. Mais le titre sonnait bien et Georges Hændel ne manqua point de le faire inscrire sur la banderole enroulée autour de la lourde couronne de lauriers qui sert d'encadrement à son portrait gravé. L'effigie est celle d'un homme âgé, beaucoup plutôt laid que beau, aux traits accentués, à l'expression sévère. Des rapports écrits dépeignent le personnage comme obstiné dans ses desseins, rigoureux dans sa conduite, serviable à ses amis et bienfaisant aux pauvres. Il semble avoir été fier de la situation aisée et honorable qu'il occupait à Halle et qu'il ne devait qu'à lui-même. Depuis 1665 il était propriétaire de la maison à l'enseigne du *Cerf jaune*, où naquit, le 23 février 1685, son fils Georges-Frédéric, le futur musicien. C'était un enfant de son second mariage avec la fille d'un pasteur luthérien, Dorothée Taust, femme de « trempe solide » au physique et au moral, et dont l'oraison funèbre vante la piété et les vertus domestiques. Georges Hændel, qui avait soixante-trois ans au moment de la naissance de son illustre fils, mourut le 11 février 1697. Dorothée parvint à l'âge de quatre-vingts ans, et mourut aveugle en 1730.

L'inflexible sévérité que l'on croit lire sur les traits du chirurgien de Halle se traduisit, dit-on, par une opposition formelle aux premières velléités de la vocation du compositeur. Bien décidé à ne donner à son fils qu'une profession de bon renom, il en voulait faire un juriste: aussi retrouvons-nous à l'entrée de la biographie de Hændel les mêmes anecdotes qui embellissent l'histoire de maint artiste célèbre, et nous faut-il admirer le petit Georges-Frédéric s'exerçant la nuit, dans un grenier, sur un clavecin aphone. On doit supposer cependant que l'interdiction des études musicales ne fut pas absolue, puisque les mêmes auteurs rapportent qu'à sept ans le petit garçon joua de l'orgue en présence du duc de Saxe, lequel conseilla ou enjoignit au père de ne pas laisser se perdre de si belles dispositions.

Un maître fut donc donné à l'enfant, et le choix de ses parents se porta fort heureusement sur Frédéric-Guillaume Zachow, organiste d'une des principales églises de Halle, âgé d'une trentaine d'années, regardé comme « très fort dans son art », et doué, en effet, tout ensemble, d'un grand talent de compositeur et d'une intelligence très vive d'artiste et de professeur. Mattheson nous apprend qu'aussitôt après avoir enseigné à son élève « les fondements de l'harmonie », Zachow lui fit lire et comparer les œuvres des maîtres italiens et allemands dont il possédait une riche collection. Une telle méthode d'éducation critique était merveilleusement adaptée aux facultés d'assimilation de Hændel et devait l'accoutumer de bonne heure à observer, à s'approprier

et à fondre les particularités propres à chaque école. Zachow, en même temps, prêchait d'exemple, et celles de ses compositions que la curiosité des historiens modernes a recherchées et dont un large choix a été publié par M. Max Seiffert, ont montré en lui le véritable instigateur du génie de son élève. Zachow mourut à quarante-neuf ans, en 1712, sans avoir eu la joie d'assister aux victoires définitives du jeune musicien dont il avait dirigé l'essor avec autant de clairvoyance et de sûreté que d'affection et de sollicitude.

A première vue, l'on serait presque tenté de remarquer les analogies qui rapprochent, à leurs débuts, Hændel et Berlioz. Tous deux eurent pour père un médecin ou un chirurgien et pour maître un musicien ardent, hardi, épris de vastes descriptions sonores : Zachow est le précurseur de Hændel, à peu près dans la mesure où Lesueur le fut de Berlioz. Mais l'éducation technique du musicien saxon fut autrement précoce et autrement complète que celle du grand romantique français, et à l'âge où Berlioz s'essayait encore maladroitement à chercher des accords sur une guitare, Hændel avait déjà donné des preuves brillantes d'une virtuosité juvénile. Son premier voyage artistique s'accomplit vers 1696 et eut pour but Berlin, où le Grand Électeur l'écouta jouer de l'orgue et se montra tellement charmé de son exécution qu'il fit proposer au père de prendre l'enfant à son service et de l'envoyer à ses frais en Italie, pour y rerminer ses études musicales. Le vieux chirurgien efusa, par fierté, dit-on, ne voulant pas que son fils

revêtît de si bonne heure la livrée d'un prince, mais peut-être simplement par la continuation de son hostilité envers la carrière d'artiste, ou parce qu'il sentait le poids de l'âge et qu'il lui en coûtait de voir s'éloigner son enfant. Il mourut à peu de semaines de là, avant même que Georges-Frédéric fût de retour de Berlin. A douze ans, le jeune musicien se trouvait libre de suivre sa vocation : libre autant qu'il pouvait l'être sous l'autorité de sa mère et sous la pression d'une conscience droite et respectueuse des volontés paternelles. Il n'essaya point de quitter la voie où il se trouvait engagé, et, après avoir terminé ses classes au gymnase, il se fit inscrire, le 10 février 1702, comme étudiant, à la Faculté de droit, dans l'Université nouvellement inaugurée de sa ville natale.

Ce n'est jamais du temps perdu, pour un artiste, que celui où il apprend à regarder le monde par des fenêtres ouvertes sur différents points de vue. En continuant ses études littéraires, en fréquentant les cours d'une Faculté où professaient alors des maîtres renommés, Hændel acquérait la culture générale indispensable à la formation et à l'émancipation de son intelligence, que l'enseignement exclusif de la technique musicale et l'exploitation hâtive d'un talent de virtuose n'eussent pas suffi à largement développer. On ne dit pas cependant que le jeune étudiant se soit intéressé autrement que par devoir aux leçons qu'il suivait. Déjà la musique avait pris le meilleur de son âme, et les preuves qu'il donnait de ses extraordinaires dons de compositeur et d'exécutant

étaient telles qu'à dix-sept ans, au dire de son ami Telemann, il passait pour un homme « important » dans son art.

A ce moment, la place d'organiste à l'église réformée de Halle, la *Domkirche*, vint à vaquer. Le titulaire de l'emploi, plusieurs fois réprimandé, avait déserté son poste et emporté les recueils de psaumes notés, nécessaires au service. Il y avait urgence à son remplacement, urgence telle que, faute de rencontrer un musicien appartenant à la même confession, les Réformés annoncèrent à contre-cœur que, par intérim, ils consentiraient à engager un « sujet » luthérien. Hændel se présenta et fut reçu « à l'essai, pour un an. » Sa nomination, datée du 13 mars 1702, n'est postérieure que d'un mois à son incription à la Faculté de droit.

Les fonctions qu'il assumait, aux appointements annuels de cinquante rheinthalers, allaient lui prendre la majeure partie de son temps et décider de sa carrière : car il ne s'agissait pas seulement de tenir l'orgue le dimanche ; il fallait enseigner le chant et la musique aux élèves du gymnase des Réformés, composer et faire exécuter par eux, à la *Domkirche* et en d'autres églises où ils se transportaient, tout un répertoire de psaumes, de chorals, de cantates, spécialement appropriés à l'ordre de l'année liturgique. Chrysander estime qu'en douze ou quatorze mois Hændel écrivit « certainement plusieurs centaines de cantates », ce qui eût été renchérir encore sur les exigences déjà fort grandes du service. Toujours est-il que ce fut pour le jeune musicien une période

d'activité fébrile. Il composait « comme un diable », dit-il plus tard, ce qui signifie vraisemblablement « à la diable ». Lorsque Mattheson le connut, à peu de temps de là, il le jugea très fort exécutant sur l'orgue, plus fort même que Kuhnau en fait de fugues et de contrepoint, et improvisateur merveilleux, mais médiocre « mélodiste », c'est-à-dire probablement peu difficile sur le choix ou la nouveauté des thèmes qu'il modelait à la hâte en des formes connues. Rien n'a été conservé de son abondante production religieuse de Halle ; rien du moins d'entier et de reconnaissable, car, selon sa constante habitude, Hændel dut plus tard faire place, dans d'autres compositions, à des fragments ou à des souvenirs de ses premières partitions.

A l'expiration de son engagement, au printemps de 1703, soit de son propre mouvement, soit parce que les Réformés s'étaient procuré un organiste de leur secte, Hændel quitta la *Domkirche*, et, abandonnant du même coup l'étude du droit, s'en fut chercher à Hambourg un champ plus vaste d'action musicale.

La route alors généralement suivie pour aller de Halle à Hambourg passait par Halberstadt, Wolfenbüttel, Brunswick, Hanovre. Il faut admettre avec Thayer que Hændel, influencé par le tableau que d'autres musiciens avaient pu lui faire de la culture de la musique à Brunswick et à Hanovre, ne manqua point de s'arrêter en ces deux villes et fit, dans la dernière, la connaissance de Steffani. Cette supposition s'accorde pleinement avec une conversation rapportée par Hawkins,

auquel, bien des années plus tard, Hændel avait raconté quelques souvenirs de jeunesse : « Lorsque je vins pour la première fois à Hanovre, lui dit-il, j'étais un jeune homme de moins de vingt ans. Je connaissais les mérites de Steffani et il avait entendu parler de moi. J'entendais quelque chose à la musique et je jouais assez bien de l'orgue. Il me reçut avec beaucoup de bonté et saisit bientôt l'occasion de m'introduire chez la princesse Sophie et chez le fils de l'Électeur, en leur faisant entendre que j'étais ce qu'il aimait appeler un virtuose musicien... »

Du printemps de 1703 commencent donc les relations de Hændel avec la maison de Hanovre et son maître de chapelle. Parti de Halle vers la fin de mars, il arriva, selon Mattheson, à Hambourg en juin ou en juillet au plus tard.

L'opulente cité des bords de l'Elbe n'était pas loin de paraître à quelques jeunes musiciens une Terre promise. Nulle part aux alentours ils ne pouvaient se croire plus à même d'ériger leur fortune par leurs mérites propres, l'organisation politique exceptionnelle de la « Ville libre impériale » et sa puissante aristocratie financière ne les mettant en face ni d'un prince à servir, ni d'une Cour à ménager, mais, chose partout inconnue, d'un public. Depuis un quart de siècle, l'on y voyait fonctionner un théâtre d'opéra allemand, créé jadis en vue d'une propagande religieuse et destiné à faire l'édification des foules par des spectacles bibliques, mais assez vite détourné de ce but moralisateur et abandonné, comme

les autres scènes lyriques de l'Europe, à l'art profane, à l'*opéra diabolica*. En même temps que se transformait le répertoire, le personnel et les habitudes d'interprétation s'étaient renouvelés, grâce surtout au séjour bref, mais fécond, d'un élève de Lully, Jean-Sigismond Cousser. Tandis qu'auparavant des amateurs, des étudiants, des gens de métier, pour la plupart dénués d'instruction musicale, constituaient une troupe analogue à celle des *Mystères* du moyen âge, c'était maintenant à des chanteurs et à des instrumentistes expérimentés que se trouvait confiée l'exécution d'ouvrages d'une importance croissante.

Lorsque Hændel arriva, l'Opéra de Hambourg avait pour chef un très grand musicien, Reinhard Keiser, qui le fournissait abondamment de partitions nouvelles. Le jeune organiste saxon s'engagea dans son orchestre comme second violon. C'est là qu'il connut Jean Mattheson, chanteur, claveciniste, compositeur, son aîné de quatre ans, qui se prit aussitôt pour lui d'une amitié très chaude et le patronna notamment chez l'ambassadeur d'Angleterre. Ensemble les deux camarades firent le voyage de Lubeck, où Buxtehude, devenu vieux, cherchait un successeur doublé d'un gendre : l'orgue leur plut, mais non la fille, et tous deux revinrent gaiement à leur point de départ. On ne vit s'écouler, d'ailleurs, guère de temps, avant que leur intimité fût troublée. Mattheson indisposa Hændel par des critiques trop franches au sujet d'une *Passion selon saint Jean*, exécutée pendant le carême de 1704. Graduellement

l'amour-propre et l'irascibilité de chacun s'exaltèrent, si bien qu'un soir de décembre, une dispute éclata entre eux, en plein théâtre, et se termina sur l'heure par un duel où Hændel eût perdu la vie si l'épée de Mattheson ne s'était brisée sur un bouton de son habit. Ils se réconcilièrent, et Mattheson chanta le rôle principal dans le *Nero* que son ami donna le 25 février 1705 : mais leur affection subissait l'action dissolvante d'une rivalité professionnelle sans cesse ravivée par les succès de Hændel.

La partition de *Nero* est perdue. On possède celle d'*Almira*, que Hændel avait fait représenter dans la même saison, le 8 janvier 1705. C'est un document précieux pour la connaissance du talent de Hændel à vingt ans, et du style bizarre que Keiser avait mis en vogue à l'Opéra de Hambourg. Rien, certes, n'est plus contraire à nos idées modernes sur la musique dramatique que l'absurde mélange d'idiomes auquel se livrait Keiser, sans nul souci de la raison ni de l'effet, et uniquement pour faire parade de sa souplesse d'invention et de son habileté à traiter les textes les plus divers. Hændel emboîta le pas. Sous une étiquette allemande, au milieu de nombreux morceaux allemands, il plaça dans son *Almira* quatorze airs en langue italienne. On ne s'occupait guère alors, à Hambourg, de créer un art national : obtenir de beaux succès en écrivant de belle musique, tel était le but visé par Keiser; tel fut celui dont, à vrai dire, Hændel ne devait pas, jusqu'au bout, se détourner. Il l'atteignit avec *Almira*, si pleinement,



STATUE DE HÆNDEL, A HALLE-SUR-SAALE

que Keiser en fut jaloux, et d'autant plus que le livret de cet opéra lui avait d'abord appartenu ; trop occupé, et ne croyant trouver dans l'un des jeunes musiciens de son orchestre qu'un rival inoffensif, Keiser s'était, sans regret, défait de ce poème en faveur de Hændel ; la verve qui le surprenait, dans la musique d'*Almira*, et que le public applaudissait le détrompèrent. Par un mouvement d'orgueil froissé, il résolut de reprendre, sous de nouveaux titres, les livrets traités par Hændel, et de les remettre à la scène. Son échec fut notoire et précipita la ruine qui déjà menaçait son entreprise.

Bientôt Keiser n'eût pas d'autre parti à prendre que d'échapper par la fuite aux poursuites de ses créanciers. L'entrepreneur qui reprit en de mauvaises conditions le théâtre de Hambourg s'empressa de commander à Hændel un opéra nouveau, *Florindo und Daphné ;* mais la façon dont il prétendait en assurer le succès par des mélanges burlesques découragea le musicien, qui n'attendit pas la représentation pour s'éloigner de la ville et de l'Allemagne.

II

ITALIE

Dans le moment des représentations d'*Almira*, Hændel avait fait la connaissance d'un prince italien en voyage, Jean-Gaston de Médicis, plus tard dernier grand-duc

de Toscane, qui lui avait proposé de l'emmener à Florence. Il se souvint de cette invitation quand il sentit le sol manquer sous ses pas, à Hambourg, et il partit tout à coup, sans même prendre le temps de dire adieu à ses amis. Le projet de visiter l'Italie le hantait depuis quelque temps, et ses biographes racontent que, pour le réaliser, il s'était appliqué patiemment à économiser une assez forte somme. Deux mobiles pouvaient l'y entraîner : le désir de s'instruire par l'étude de l'art italien, ou l'espoir de faire fortune à l'étranger et d'y conquérir, au théâtre, la situation qu'en ce sens l'Allemagne ne pouvait pas lui procurer. On doit croire que cette seconde considération le détermina seule, car il s'était montré dédaigneux des partitions italiennes apportées à Hambourg par Gaston de Médicis ; il les avait lues à travers des lunettes germaniques, et on l'avait entendu dire : « Il faut que les chanteurs soient des anges pour rendre intéressante une musique aussi vide. » Ses idées se modifièrent par l'expérience et il convint qu'en Italie seulement lui était apparue la beauté toute spéciale d'un art qu'il ignorait. Il en profita largement pour meubler sa mémoire et pour élargir et diversifier son style, de telle sorte que le voyage, considéré du point de vue musical, eut pour lui des résultats décisifs ; sous le rapport matériel, il n'en retira pas les fruits qu'il avait espérés.

M. Streatfeild a calculé que Hændel se rendant directement à Florence, y arriva vers le mois d'octobre 1706, pour voir déjà en novembre le prince Gaston, son pro-

tecteur, s'éloigner. Déçu dans ses prévisions en même temps que dérouté dans ses habitudes musicales, le jeune compositeur gagna Rome en avril 1707, revint à Florence en automne, s'en fut de là « tenter la chance » à Venise, retourna derechef à Rome et partit pour Naples dans l'été de 1708. Après quoi il essaya pour la troisième fois de Rome et passa l'hiver de 1709-1710 à Venise, d'où, sur les conseils d'un gentilhomme hanovrien, et grâce à l'amitié du compositeur Steffani, qui lui faisait abandon de sa place de maître de chapelle du prince Électeur de Hanovre, il repartit pour l'Allemagne.

Son séjour, assez accidenté, dans la péninsulev,aa it donc duré un peu moins de quatre ans, pendant lesquels il avait beaucoup vu, entendu et retenu, acquis l'usage de la langue italienne, fréquenté les Cours, les Académies, les palais des cardinaux, établi sa réputation de claveciniste, organiste et improvisateur, et composé un nombre respectable d'œuvres de tous les genres : des pièces instrumentales, des psaumes latins, deux oratorios (*la Resurrezione* et *Il trionfo del tempo*), des cantates, une sérénade (*Aci, Galatea e Polifemo*) et deux opéras ; l'un, *Rodrigo,* représenté à Florence pendant son premier séjour, selon M. Streatfeild, pendant le second, selon M. Romain Rolland ; l'autre *Agrippina,* joué à Venise, pour l'ouverture de la saison dramatique, c'est-à-dire, selon toute vraisemblance, le 26 décembre 1709.

A *Rodrigo* se rattache le seul épisode romanesque dont par l'amplification de trois ou quatre lignes des

« Mémoires » de Mainwaring, quelques auteurs ont cru pouvoir orner le récit de la vie de Hændel. « Vittoria, disait le biographe anglais, fort admirée comme actrice et cantatrice, tenait le rôle principal dans cet opéra. C'était une jolie femme, qui pendant un certain temps avait été fort avant dans les bonnes grâces du duc de Toscane. La jeunesse de Hændel et sa bonne mine, jointes à sa célébrité et à son talent, firent impression sur son cœur. » Frappé par le prénom, Chrysander a cru, un peu étourdiment, que Mainwaring parlait de Vittoria Tesi. Sous d'autres plumes, l'historiette s'est augmentée d'une poursuite du compositeur par l'actrice jusqu'à Venise, où elle aurait été l'interprète d'*Agrippina*. Mieux avertis, M. Ademollo, M. Streatfeild, M. Romain Rolland ont su qu'au moment de la représentation de *Rodrigo* la fameuse Tesi était âgée tout juste de sept ans, et que la cantatrice alors présente à Florence était Vittoria Torquini, surnommée *la Bombace*, depuis 1699 attachée aux spectacles de la Cour de Toscane; la fable de son voyage à Venise et de son interprétation d'*Agrippina* fut démentie et l'on eut les meilleures raisons de mettre en doute le reste du récit. Le secret des affections de Hændel est perdu et c'est en vain que l'on essaierait d'évoquer les ombres de celles qui, peut-être, inspirèrent ses chants les plus véhéments.

On n'est pas mieux informé de l'impression qu'il ressentit à la vue des spectacles si variés de la vie et de l'art italiens. Les musiciens n'étaient pas alors « interviewés » chaque matin; ils n'envoyaient pas aux jour-

naux des chapitres de leurs mémoires, et les lettres qu'ils écrivaient à leurs amis ne passaient point pour des « autographes » dont la valeur marchande assurait la conservation. Il faut donc renoncer à pénétrer les sentiments du « cher Saxon », ainsi que l'appelaient les amateurs vénitiens, et ne chercher que dans ses œuvres la trace de ses études et de ses émotions en Italie. Avant donc de l'accompagner dans un nouvel essai d'établissement en Allemagne, ouvrons la partition de cette *Agrippina*, où ses meilleurs juges voient l'étape finale de ses « années d'apprentissage », et dans laquelle ils admirent son extraordinaire puissance d'assimilation, son adresse à observer, absorber et fondre en un art personnel les éléments opposés des styles de plusieurs écoles. En ses pérégrinations d'une ville à l'autre de la Péninsule, Hændel s'était approprié tout ce que l'Italie pouvait lui enseigner, et son *Agrippina* formait un résumé d'autant plus frappant de ses études que pour l'écrire il avait adopté déjà la méthode de « centonisation » et de « remploi », qu'il pratiqua jusqu'au bout de sa carrière et dont la hâte forcée ou voulue de sa production lui fit souvent une nécessité. Des fragments, des morceaux entiers d'œuvres qu'il venait à peine de donner ailleurs — *Rodrigo, la Resurrezione, il Trionfo del tempo,* — reparaissaient dans cette *Agrippina*, destinée plus tard, à son tour, à lui servir de réserve pour achever d'autres travaux.

Cette méthode, d'ailleurs, n'était nullement particulière à Hændel. Elle était engendrée par les habitudes du

temps qui ne se prêtaient point au maintien d'un répertoire stable. Chaque opéra n'était créé que pour une saison; chaque maître de chapelle avait pour premier devoir d'écrire assez d'ouvrages nouveaux pour remplacer tous ceux de ses prédécesseurs. L'oubli auquel d'avance les partitions étaient vouées permettait de les dépecer, sitôt finie leur courte carrière, et d'en accommoder les débris à quelque sauce nouvelle ; lorsque le temps pressait, ou que l'inspiration faisait défaut, on puisait sans scrupule dans l'œuvre d'autrui. La satire de Marcello, *Il teatro alla moda*, qui fut imprimée dix ans après le séjour de Hændel en Italie, ne manque pas de faire à cette coutume de piquantes allusions : le compositeur, y est-il dit, s'il a été exécutant ou copiste au service d'un musicien célèbre, aura conservé les originaux d'opéras, de sérénades, etc., auxquels il saura dérober des thèmes et des ritournelles; il fabriquera tous ses airs au moyen de motifs tenus prêts à l'avance; il utilisera de vieux airs provenant des pays étrangers et il « bourrera » ses chanteurs d'anciennes cantates, rafraîchies et retouchées pour leurs voix. Les morsures que le pamphlétaire inflige au poète, aux chanteurs, aux comparses de l'opéra, ne sont pas moins acérées. Sous la violence des couleurs, son tableau garde un fond de ressemblance que certifie la lecture des œuvres.

A ceux de nos contemporains qui n'auraient jamais entr'ouvert une partition de ce genre, *Agrippina* présenterait un exemple brillant et caractéristique de l'opéra italien, vers le commencement du XVIIIe siècle.



Portrait de Hændel père
(D'après un tableau de B. Block).
Gravé par I. Sandrart.

Le premier étonnement du lecteur serait de constater que sur neuf personnages, le compositeur n'a disposé d'aucune voix de ténor, et a dû partager les rôles entre trois soprani, trois alti et trois basses ; puis, que la table des morceaux énumère trente-sept airs, deux *ariosos* et deux ariettes, contre un seul *quartetto* d'à peine douze mesures, un *terzetto* et deux chœurs, et pas d'autres pièces instrumentales que la *sinfonia* (ouverture) et les ritournelles des airs ; on remarquerait ensuite l'uniformité de coupe de tous ces morceaux, inévitablement coulés dans le moule du *da capo*, et dont la monotonie n'est palliée que par l'alternance tout artificielle des mouvements, des rythmes, des registres vocaux et de la tonalité. Si chacun, pris en particulier, répond d'un façon très générale et convenue à l'expression d'un sentiment déterminé, si même dans le choix des instruments d'accompagnement ou dans les dessins mélodiques, se font jour nettement quelques intentions descriptives, — comme l'emploi des cordes en sourdine et en pizzicati dans l'air d'Ottone, *Vaghe fonti che murmurando*, ou la chute de la voix à travers deux octaves, sur les mots *Cade il mondo*, dans un air de Claudio, — l'ensemble demeure étranger à toute conception antique ou moderne du drame, et l'on doit, pour en comprendre la beauté, adopter délibérément le point de vue de la musique pure.

C'est « un préjugé moderne », a dit très bien M. Laloy, que d'attribuer à la sonate seule et à ses dérivés, le privilège de la musique pure. En vérité, celle-ci « peut

paraître en tous les genres, même ceux où le sujet semble indispensable, comme au théâtre ou dans les airs chantés... On la reconnaît à l'émotion qu'elle donne, qui ne dépend ni de la situation, ni des paroles, ni d'une allusion quelconque, pas plus que des proportions, de l'ordonnance ou de la décoration extérieure, mais tient à la nature même de la musique, en telle sorte que les mots du langage ou les sentiments de la vie ordinaire ne la traduisent que par symbole. C'est l'émotion musicale ; le secret n'en a été révélé qu'au génie ; aucune règle n'en contient la formule ; et les œuvres où elle fait défaut ne sont que jeux d'esprit. »

III

PREMIER SÉJOUR EN ANGLETERRE

Hændel ne fit guère que traverser Hanovre. Nommé maître de chapelle de la Cour le 16 juin 1710, aux appointements annuels de mille thalers, il demanda et obtint presque aussitôt un congé et partit, par la Hollande, pour Londres, où il arriva sur la fin de la même année.

Ses premières relations avec des amateurs anglais remontaient au temps où Mattheson, à Hambourg, lui avait procuré des leçons de musique dans la famille de l'ambassadeur britannique. Un peu plus tard, pendant ses pérégrinations en Italie, il s'était rencontré à

Venise avec le duc de Manchester, ambassadeur extraordinaire de la Grande-Bretagne, qui, à côté de sa mission politique, s'occupait d'engager des chanteurs pour l'Opéra de Londres, et il se peut que ce seigneur lui ait adressé certaines propositions dont il gardait le souvenir. Le seul fait qu'à cette époque toute la culture musicale, dans la capitale du Royaume-Uni, était en passe de devenir italienne, suffirait d'ailleurs à expliquer comment Hændel, tenté par les récits de quelques camarades, put se décider de lui-même à visiter l'Angleterre.

C'était une *terra nova* où, beaucoup mieux que dans les villes d'Italie et d'Allemagne, encombrées de musiciens, il pouvait espérer se faire une place à sa taille. Depuis le déclin de l'école polyphonique vocale qui avait brillé au XVI[e] siècle et depuis que le plus grand, ou le seul musicien britannique dans la seconde moitié du XVII[e] siècle, Henry Purcell, était mort à trente-six ans, en 1695, l'Angleterre ne possédait plus de musique nationale. Les Français, qui sous le règne des Stuarts s'étaient volontiers établis à la Cour et dans les orchestres de spectacles anglais, prenaient très rarement, depuis la Révolution de 1688, le chemin de la Grande-Bretagne, et ceux, de médiocre importance, qui figuraient encore parmi les serviteurs de la reine Anne, se trouvaient débordés par le flot croissant des virtuoses et des compositeurs italiens. On vit bientôt ceux-ci s'emparer de la scène lyrique, inaugurée par les efforts assez gauches de quelques littérateurs et

musiciens anglais. Le bel opéra de Purcell, *Dido and Æneas*, joué en 1680, était resté isolé, et son auteur, impuissant à triompher du peu de goût ou du peu d'aptitudes de ses compatriotes, n'avait pu faire jouer, après ce chef-d'œuvre dédaigné, que des morceaux de scène pour des drames. En 1705, un musicien de la chapelle royale, Thomas Clayton, revenant d'Italie avec un lot de partitions, imagina d'arranger sur un vieux livret anglais, intitulé *Arsinoé*, une musique de sa façon, qu'il présenta comme « tout à fait dans la manière italienne », et dont le succès, sur le théâtre de Drury-Lane, dépassa ses espérances. « Il fallait, a dit Burney, que les Anglais de ce temps fussent en proie à une fringale extraordinaire de musique dramatique, pour s'être contentés d'une pareille friperie. » Toujours est-il qu'*Arsinoé* « rompit la glace » et permit la représentation d'un véritable opéra italien traduit en anglais, *Camilla*, de Marc-Antonio Bononcini.

La même année (1706) s'ouvrit sur le « marché à la paille » (Haymarket) le « théâtre de la Reine », où la comédie ne tarda point à s'effacer devant l'opéra, que la troupe musicale de Drury-Lane y vint jouer en 1708. Comme à Hambourg, mais pour d'autres causes, dont la principale était le manque de compositeurs et de chanteurs, cette troupe donnait des spectacles mêlés de langue anglaise et de langue italienne, et souvent formés de morceaux empruntés à des ouvrages différents. Lorsque le duc de Manchester eut ramené de Venise le célèbre chanteur Nicolas Grimaldi, dit Nico-

lini, on put représenter un opéra de Scarlatti, *Pirro e Demetrio,* et, dès le commencement de 1710, le nombre de musiciens italiens se trouva suffisant pour permettre l'exécution d'opéras de Mancini et de M.-A. Bononcini, chantés en entier dans leur langue. En vain les moralistes, au nom des bonnes mœurs et de la religion, s'élevaient-ils contre les spectacles nouveaux; en vain Addison, par ses critiques, s'efforçait-il de s'opposer à l'invasion italienne : le flot montait. Rendu irrésistible par l'arrivée de Hændel, il allait submerger les ruines de la musique anglaise.

Le débarquement de Hændel sur les côtes britanniques marque donc une date mémorable non seulement dans sa propre biographie, mais dans l'histoire de la musique : car l'accueil qu'il y reçut, l'attirance qu'il éprouva pour cette terre hospitalière, le décidèrent à revenir plus tard s'y fixer; et le milieu dans lequel il se trouva implanté, les succès et les épreuves qu'il y connut, imprimèrent à son génie un élan définitif et provoquèrent l'éclosion des chefs-d'œuvre qui l'ont immortalisé. Nulle part ailleurs, en effet, il n'eût été amené à écrire ses grands oratorios, et, quelles que soient les beautés répandues dans ses opéras, la rapide caducité des conventions théâtrales devait entraîner leur disparition comme elle a entraîné celle des partitions de ses contemporains.

Quoiqu'il ne fût âgé que de vingt-cinq ans, Hændel arrivait à Londres précédé d'une réputation brillante. Il fut présenté à la reine Anne, qui, bonne claveciniste

elle-même, était fort en mesure d'apprécier son talent d'exécutant, et il se fit connaître, sous le même aspect, des amateurs londoniens, en participant notamment aux célèbres réunions de Thomas Britton. L'histoire de ces concerts, qui forme un curieux épisode de l'histoire de la musique et de la société anglaises, a été souvent racontée. Thomas Britton était un marchand de charbon qui tout le jour parcourait les rues de Londres, criant et débitant sa denrée, et qui, le soir venu, se transformait en un intrépide amateur, bon joueur de viole de gambe, dépensant en concerts ses heures de repos et en achats de musique et d'instruments les gains de son commerce. Au-dessus de sa boutique, dans une salle étroite, longue, basse au point que debout l'on en touchait le plafond, et d'accès si incommode qu'on y montait à l'extérieur par un détestable escalier, il avait d'abord rassemblé quelques musiciens pour exécuter ou entendre des sonates ; mais peu à peu le nombre et la qualité de ses auditeurs s'étaient accrus et rehaussés, si bien qu'au moment du séjour de Hændel on voyait s'entasser chez lui, chaque mercredi soir, un public aussi distingué qu'attentif, formé de femmes élégantes, de gentilshommes et de riches bourgeois, au premier rang desquels venait, entre autres, s'asseoir la duchesse de Queensbury, une des « beautés » de l'aristocratie anglaise.

Hændel s'y produisit souvent, jouant du clavecin, de l'orgue portatif, exécutant ou dirigeant ses œuvres de musique de chambre, et recueillant, dans



Cliché Breitkopf et Hartel.

PORTRAIT DE HÆNDEL
D'après une peinture anonyme.
(Collection du docteur Clément.)

un milieu très choisi, des applaudissements flatteurs.

Pour être moins singulières, d'autres maisons de Londres n'étaient pas moins largement ouvertes à la musique. Quantité de concerts privés se donnaient soit chez des artistes de profession, comme John Lœillet, soit chez des grands seigneurs, comme le duc de Rutland ou le comte de Burlington, soit encore chez de hauts fonctionnaires, tels que Henry Needler, comptable de l'*excise*, habile violoniste, qui, en outre des soirées organisées dans sa propre demeure, venait d'inaugurer, dans la grande salle d'une taverne du Strand, celles d'une « Académie d'ancienne musique ».

Mais où Hændel fut surtout reçu à bras ouverts, ce fut au théâtre de Haymarket, dont le directeur s'empressa de lui commander un opéra italien, *Rinaldo*. Hændel en indiqua le sujet, que disposa un versificateur italien, Giacomo Rossi. Dans sa préface, le librettiste, appelant son collaborateur « l'Orphée de notre siècle », prit grand soin d'avertir le public que la partition avait été écrite en quinze jours. Chacun, avec le Misanthrope, sait bien qu'en pareil cas « le temps ne fait rien à l'affaire ». Cependant une aussi « stupéfiante » rapidité de composition trouve toujours des admirateurs. Hændel en fut coutumier jusqu'au bout de sa carrière. Pour *Rinaldo*, d'ailleurs, il s'aida largement de ses travaux antérieurs, en reprenant d'abord, texte et musique, toute une cantate sur le même sujet, composée en Italie, puis des airs de sa sérénade napolitaine *Aci, Galatea e Polifemo*, de son opéra vénitien *Agrippina*, et une

sarabande instrumentale, qui avait accompagné à Hambourg, dans *Almira*, une « danse asiatique » et dont il fit, dans *Rinaldo*, l'air admirable et bien connu : *Lascia ch'io pianga*. Le résultat de ce labeur hâtif fut une improvisation magnifique et un succès éclatant, terminé seulement par la clôture de la saison théâtrale, le 2 juin 1711.

En reprenant, peu de jours après, le chemin de Hanovre, Hændel était sans doute décidé à ne pas s'éloigner pour longtemps de Londres, où le rappelleraient à bref délai des amis, des souvenirs, des espérances. Il s'arrêta quelque jours à Dusseldorf, où l'Électeur palatin désira l'entendre exécuter sur le clavecin et lui faire essayer les précieux instruments qu'il possédait. A Hanovre l'attendait un petit orchestre de cour, composé de dix-huit musiciens allemands, français et italiens; mais l'absence d'une troupe d'opéra le privait de s'adonner au genre vers lequel il se sentait le plus profondément attiré. Tout en écrivant donc, pour remplir les obligations de sa charge, des pièces instrumentales et des « duos de chambre » pour lesquels les œuvres analogues de son prédécesseur Steffani lui servaient d'admirables modèles, il se préparait assidument à un nouveau voyage en se perfectionnant dans l'étude de la langue anglaise.

Après avoir exercé ses fonctions, sans doute impatiemment, pendant un an, et rendu visite à sa mère, qui vivait à Halle, il sollicita de nouveau un congé, faisant appuyer sa requête par de hauts personnages

de la Cour d'Angleterre, en tête desquels s'inscrivait le duc de Marlborough. L'Électeur de Hanovre, qui n'avait guère en aucun genre de refus à opposer à la reine Anne, sa « tante à héritage, » ni même aux lords, ses futurs sujets, ne se fit pas trop prier pour accorder, au mois de juin 1712, la permission demandée. Il n'imposa pas d'autre condition que le retour du musicien « dans un délai raisonnable » : et ce fut avec joie que Hændel, pour la seconde fois, mit la mer entre lui et sa véritable patrie.

IV

ÉTABLISSEMENT EN ANGLETERRE

Dès son arrivée à Londres, Hændel donna deux opéras coup sur coup au théâtre de Haymarket : *Il Pastor fido,* le 26 novembre 1712, et *Teseo*, le 10 janvier 1713 ; deux opéras improvisés, comme *Rinaldo,* en quinze ou vingt jours, mais qui ne retrouvèrent pas le succès de leur aîné. L'entreprise de l'opéra italien à Londres traversait des jours critiques. Hændel s'en détourna, pour essayer de se mêler plus intimement à la vie de la nation britannique et de s'introduire, par des œuvres de circonstance, « dans les rangs des Anglais, comme un des leurs ». En prévision d'un traité favorable qui mettrait fin à la guerre de la succession d'Espagne, il termina, dès le mois de janvier 1713, un

Te Deum avec *Jubilate* anglais, qui se trouvèrent prêts pour la célébration de la paix d'Utrecht (11 avril 1713). Les lois du royaume réservaient aux artistes nationaux le privilège de fournir les partitions nécessaires aux réjouissances officielles. Le jeune maître saxon sut tourner la difficulté en composant, pour le jour anniversaire de la naissance de la reine, une *Ode* dont le texte anonyme dépassait, comme l'a remarqué Chrysander, les bornes ordinaires de la flatterie. L'expédient réussit, et l'exécution de l'*Ode* dans le palais royal décida de celle du *Te Deum* à Saint-Paul : après quoi la vieille reine gratifia le compositeur d'une pension de 200 livres sterling. Hændel se trouva donc « cumuler » les appointements hanovriens avec la pension anglaise, ce qui, pas plus que le fait d'avoir « chanté » la conclusion d'une paix plus profitable à son pays d'adoption qu'à sa patrie véritable, ne semble avoir inquiété sa conscience, mais ce que, par contre, lui fit bientôt expier l'avènement au trône d'Angleterre de son ancien maître, l'Électeur de Hanovre.

L'*Ode* pour la reine Anne et le *Te Deum* d'Utrecht furent, ainsi que les a définis M. Romain Rolland, les « premiers grands essais de Hændel dans le genre monumental ». Écrites dans un délai très court, avec la hâte qu'il apportait dans la plupart de ses travaux, ces deux œuvres portaient la marque d'une précipitation que pouvaient seuls compenser les dons extraordinaires d'un pareil musicien. Le chœur initial de l'*Ode* était en quelque sorte la transcription vocale d'un concerto

pour hautbois et orchestre, composé à Hanovre. Quant au *Te Deum* et *Jubilate*, Hændel en avait trouvé le modèle chez Purcell, dont le célèbre ouvrage sur le même texte datait de 1694. Sans lui emprunter ses thèmes, Hændel s'était conformé au plan de son prédécesseur, adoptant ses divisions, sa distribution des versets entre le chœur et les solistes, et jusqu'au choix des mesures et des tonalités. Dans une étoffe nouvelle, il taillait aux mêmes paroles un habit différent sur le même patron. Gageure? Plagiat? Nullement : mais procédé commode, expéditif, et qui offrait encore l'avantage de ne point dérouter les auditeurs accoutumés aux formes fixées par leur musicien national.

L'hospitalité de quelques riches amateurs rendait à Hændel le séjour de l'Angleterre aussi facile qu'agréable. Après plusieurs mois passés dans le comté de Surrey chez un certain M. Andrews, il était devenu l'un des « clients » de lord Burlington, à Londres. Qu'on se souvienne du rôle des « Mécènes » dans l'histoire littéraire de la Grande-Bretagne : en un temps où n'existait pas encore de véritable public, non plus qu'aucune garantie de la propriété intellectuelle, artistes et gens de lettres ne pouvaient attendre que de la libéralité d'un protecteur la récompense de leurs travaux. Pope, dit-on, fut le premier auteur qui osa rompre avec la coutume humiliante des dédicaces intéressées, en inscrivant le nom d'un confrère en tête de sa traduction de l'*Iliade*. Mais Pope comptait précisément alors, avec Hændel et le poète Gay, parmi les hôtes de lord Burlington. A

part la dédicace de son *Teseo,* on ne voit pas qu'en échange d'un séjour de deux ou trois ans dans sa maison, le musicien ait sacrifié à ce seigneur beaucoup de son talent ni de son indépendance. Au contraire, il travaillait peu, et cette période de son existence est presque désignée comme un temps de repos, coupé par la composition de l'*Ode*, du *Te Deum*, de quelques cantates et de l'opéra *Amadigi*, représenté sur le théâtre de Haymarket en 1715. En dehors des jours où il se faisait entendre chez le lord, une des habitudes favorites de Hændel était d'aller, sur la fin de l'après-midi, toucher l'orgue de Saint-Paul pour ensuite passer la soirée en concerts et en « conversations musicales » avec les principaux membres du chœur, à la taverne des « Armes de la Reine ».

Dans la tranquillité de cette Capoue britannique, le maître oubliait totalement l'obligation que son congé lui imposait de retourner à Hanovre « dans un délai raisonnable ». La mort subite de la reine Anne (12 août 1714) et l'accession de l'Électeur de Hanovre au trône d'Angleterre, le surprirent comme un coup de tonnerre dans un ciel serein. « Tout déconfit, dit M. Romain Rolland, il en était pour son *Ode*, avec la mortification de se dire que, s'il avait attendu un an, son *Te Deum* eût pu servir pour l'intronisation de la nouvelle dynastie. »

L'attitude de George Ier à son égard lui fit sentir son erreur. En vain espéra-t-il son pardon d'une représentation d'*Amadigi*, à laquelle assista le nouveau souve-



LES JARDINS DU COMTE DE BURLINGTON, A CHISWICK
(D'après la gravure de J. Domonvell.)

rain. Il fallut un subterfuge pour apaiser le courroux royal. L'anecdote est célèbre; elle a été discutée : Chrysander, qui l'avait d'abord admise, puis rejetée, l'accepta définitivement, et M. Streatfeild la déclare d'une certitude « accablante ». Recevons-la donc pour telle. Il s'agissait d'un petit complot tramé par lord Burlington et le baron de Kielmansegge pour mettre à profit l'occasion d'une promenade nocturne, en grand cortège, du roi George sur la Tamise. L'usage permettait qu'en ces sortes de fêtes l'on vît des embarcations chargées de musiciens suivre la barque royale ou se tenir sur son passage. Les amis de Hændel l'engagèrent à composer une suite de pièces qu'un petit orchestre ferait de cette manière entendre au roi, par surprise : ce fut la brillante série de morceaux en forme de marches et d'airs de danse qui garda, de cette circonstance, le nom de *Water music* et dont, selon sa coutume, le musicien avait puisé quelques fragments dans ses œuvres antérieures. George les remarqua, s'informa de l'auteur et se laissa fléchir. A la pension de 200 livres sterling qu'avait ordonnancée la reine Anne, il ajouta pareille somme. Quelques années plus tard, les revenus de Hændel s'augmentèrent encore de 200 livres sterling, à titre de maître de clavecin des jeunes princesses, Amélie et Caroline : il figurait en cette qualité, sur les états de paiement de la maison royale, immédiatement après le maître à danser, dont les talents mieux récompensés, étaient reconnus par un salaire de 240 livres sterling.

Lorsque, en 1716, George Ier eut le désir de revoir ses anciens États, il emmena Hændel dans la suite de gentilshommes et de serviteurs dont il se fit accompagner. Faute d'une troupe d'opéra, Hændel, pendant la saison ainsi passée à Hanovre, se rabattit sur la musique d'église, et, en composant une *Passion* sur le texte de Brookes, qu'avaient traité ses anciens rivaux de Hambourg, Keiser, Telemann, Mattheson, il « se retrempa » pour la dernière fois dans l'art allemand. Déjà de si fortes racines l'attachaient au sol étranger qu'il perdait toute accoutumance aux pensées comme au langage de sa terre natale. Comme pour prendre congé de tout ce qui l'y rattachait, il alla visiter à Halle sa mère, ses sœurs et la veuve de son maître Zachow, et à Anspach un de ses camarades de l'école de droit de Hambourg, Jean-Christophe Schmidt, devenu négociant en laines. L'amitié, entre eux, reprit feu de si belle façon qu'en 1719 Schmidt quitta femme, enfants, patrie, pour aller vivre aux côtés de Hændel et lui servir d'homme d'affaires et de serviteur volontaire.

A son retour en Angleterre, aucun lien réel ne l'attachant à la personne du roi, dont il était tout simplement le pensionnaire, Hændel put accepter l'invitation fort tentante de l'un des membres les plus opulents et les plus fastueux de l'aristocratie anglaise, James Brydges, premier duc de Chandos. Dans son château de Cannons, à neuf milles de Londres, ce personnage entretenait une chapelle qui ne le cédait à celle du roi ni pour la pompe de ses cérémonies, ni pour le nombre et

la qualité de ses chanteurs et de ses instrumentistes. Un Allemand anglicisé, le Dr Pepusch, en était le chef musical ; mais à son nom manquait le lustre, et à ses œuvres la splendeur qui seuls pouvaient porter au comble le luxe ostentatoire auquel se complaisait Chandos. Pepusch fut donc remplacé par Hændel, qui remplit l'attente de son orgueilleux « patron », en composant pour lui de magnifiques morceaux d'apparat : douze grandes « antiennes » et deux *Te Deum*.

On a défini de bien des manières la musique sacrée de Hændel, et la diversité de ces définitions provient de ce qu'au fond elle n'exprime pas dans un langage sincère l'idée de « prière », sans laquelle, en aucun culte, n'existe d'art religieux. Les Antiennes et les *Te Deum* de Hændel ne sont pas religieux, dit Chrysander; ils sont bibliques (*alttestamentisch*) ; ils ne sont pas confessionnels, dit M. Volbach, mais ils sont religieux.

L'explication de cette ambiguïté n'est pas à chercher ailleurs que dans le fait biographique, presque toujours prédominant chez Hændel, de la composition *de circonstance*. Comme il avait volontiers servi, dans l'église réformée de Hambourg, un culte différent du sien, il se mit sans plus de scrupules, en Angleterre, à la disposition de « l'Église établie ». Il y recueillit, comme le fait observer Chrysander, le bénéfice d'une alliance directe de ses chants avec des textes traduits de l'Écriture sainte, autrement inspirés, autrement vigoureux que les dilutions fades dont la littérature piétiste inondait alors l'Allemagne : et l'on peut remarquer que, par là, il se trou-

vait en un certain sens rapproché de l'art catholique, qui commente une liturgie toute formée de versets des psaumes et des Évangiles. Mais le souffle mystique et largement chrétien qui anime les cantates de Schütz et de Bach aussi bien que les motets et les messes de Josquin et de Palestrina ne frémit pas au travers du lourd drap d'or des antiennes de Hændel. Comme les « motets à grand chœur » que composaient à la même époque, avec le génie en moins, les disciples français de Lully et de Lalande, elles ne sont pas tant faites pour chanter les louanges de Dieu que pour rehausser d'échos sonores les cérémonies somptueuses d'une chapelle princière, où le vaniteux duc de Chandos se faisait, comme un monarque, accompagner par une garde de cent Suisses. L'attitude de Hændel en face du concept religieux reste, en ces pages, indifférente. C'est plus tard seulement, dans ses oratorios, que se fit jour la foi, cachée au tréfonds de son âme.

Ce fut bien à Cannons que, vers 1720, il composa le premier de ses oratorios anglais, *Esther :* mais par sa forme dramatique et son titre de *Masque*, l'ouvrage relève du théâtre. Au temps d'Élisabeth et des Stuarts, les *Masques* avaient tenu, dans les spectacles aristocratiques la place occupée en France par le « ballet de cour ». C'était un genre flottant, où se mélangeaient au gré des auteurs et selon l'occasion et les ressources du moment, poésie, musique, danse, costumes et décorations. Les deux dernières partitions écrites par Hændel chez le duc de Chandos, *Esther* et *Acis and Galathea*, furent des

Masques. Le livret d'*Esther* était imité de Racine. Au milieu des beautés qui ne manquent en aucune des partitions du maître, s'aperçoivent quelques-uns de ses plus étranges « remplois » d'œuvres antérieures. Hændel puise à pleines mains dans sa *Passion* allemande et il adapte aux scènes sentimentales des rôles d'Esther, d'Haman et d'Assuérus, des morceaux entiers primitivement destinés à commenter les instants les plus pathétiques de l'agonie du Sauveur. Au contraire, en écrivant une nouvelle musique sur le sujet, jadis déjà traité par lui, d'*Acis et Galathée*, ils s'abstient de tout retour vers le passé. On s'accorde à mettre au rang de ses chefs-d'œuvre cette élégante partition, qu'il est amusant de voir louer en termes complètement opposés par les critiques anglais et français, représentants de deux cultures différentes : M. Streatfeild vante son « charme romantique » et M. Romain Rolland sa « perfection classique », que Hændel, dit-il, en aucun autre ouvrage, n'a dépassée.

Tandis qu'il résidait à Cannons, le maître saxon faisait à Londres de fréquentes apparitions. Il y venait, entre autres causes, très exactement, pour donner aux petites princesses, filles du prince de Galles, des leçons de clavecin. C'est pour elles, selon toute apparence, qu'il écrivit au moins les plus faciles des jolies pièces contenues dans son recueil gravé en 1720, et notamment cet *Air varié en mi majeur* que cent ans plus tard l'imagination d'un éditeur en quête de titres sensationnels affubla du surnom : *the harmonious blacksmith* (l'har-

monieux forgeron), et que toutes les « petites mains » ont joué, jouent et joueront. Il n'est pas inutile de noter en passant que ce « premier livre » de pièces pour le clavecin, contenant les *Suites* I à VIII, est le seul que Hændel lui-même ait fait paraître; les autres, où sont réunis des morceaux de toutes dates et de toutes provenances, furent plus tard mis au jour, sans sa participation, par des éditeurs avides.

A l'époque où nous sommes arrivés, le nombre des compositions instrumentales de Hændel était déjà considérable. Avec la *Water music* et quantité de pièces de clavecin, tant celles du « premier livre » que d'autres figurant dans les recueils postérieurs, avec les ouvertures, souvent fort belles, de ses opéras, l'on y compte quelques-uns de ses concertos pour orchestre et des sonates en trio pour deux hautbois et basson, qui sont de charmantes œuvres de jeunesse.

V

SPECTACLES ITALIENS

Hændel menait donc chez le duc de Chandos une existence tout à la fois paisible et active, lorsque le démon du théâtre revint s'emparer de lui et changer la face de sa vie. La suspension des spectacles d'opéra italien à Londres avait creusé dans les passe-temps de la société anglaise un vide que bientôt les amateurs



PORTRAIT DE HÆNDEL (1749)
(D'après le tableau de Hudson.)
Gravé par Faber.

londoniens trouvèrent insupportable. Les plus influents d'entre eux s'occupèrent donc de former, pour l'exploitation d'un théâtre d'opéra dans la salle de Haymarket, sous le titre de *Royal Academy of music*, une société financière au capital de 50.000 livres sterling, divisé en 500 parts de 100 livres. Le roi s'inscrivit en tête de la liste des souscripteurs, pour une somme de 1.000 livres. Le duc de Newcastle fut choisi pour « gouverneur », ou président du Conseil des directeurs, qui se composait de vingt-quatre membres, « la fine fleur de la fashion ». Ce conseil, où siégeait entre autres lord Burlington, appela trois compositeurs, Hændel, Giovanni Bononcini et Ariosti, à diriger la partie musicale de l'entreprise, et leur adjoignit, comme secrétaires et librettistes, Paolo Rolli et Nicola Haym, et comme régisseur, Heidegger, surnommé « le comte suisse », l'un des précédents entrepreneurs du même théâtre. Hændel, chargé des engagements d'artistes, partit pour visiter les villes d'Allemagne les plus renommées pour leurs spectacles, et ramena de Dusseldorf et de Dresde le fameux chanteur Senesino, Baldassari, Boschi, et la signora Durastanti, jadis l'une des interprètes de son *Agrippina*, à Venise.

Le 2 avril 1720, un ouvrage de Giovanni Porta ouvrit la série des représentations ; le 27, fut joué *Radamisto*, de Hændel.

M. Streatfeild assure que si, de nos jours, on pouvait tenter de rappeler à la vie du théâtre l'un des opéras de Hændel, *Radamisto* mériterait d'être choisi pour

« synthétiser » toute sa production scénique. Mais il est difficile d'espérer que l'on assiste à un tel essai. Sur la foi des littérateurs qui s'occupaient uniquement des œuvres musicales écrites pour la scène, on a maintes fois répété que la musique était le plus fragile de tous les arts, celui que dominent par excellence les caprices de la mode. Depuis que l'extension donnée de toutes parts aux auditions en concert a permis de connaître et de comparer des œuvres de tous les styles et de toutes les époques, il est apparu au contraire que la caducité rapide d'un grand nombre de partitions avait pour cause principale l'obéissance des compositeurs aux conventions changeantes du théâtre. Les réelles beautés musicales de l'ancien *opera seria* italien ont succombé sous le poids de formes et d'obligations incompatibles avec les moindres exigences de la raison et de la vérité dramatique ; il n'est plus d'asile pour elles, aujourd'hui, que sur l'estrade des salles de concerts, et là même, nous devons, pour les accepter, faire effort : tant est profond le fossé qui sépare du drame lyrique moderne les coutumes théâtrales de l'époque de Hændel.

Comme l'*Agrippina* mentionnée dans le chapitre précédent, comme l'*Admeto* de 1727 que Berlioz a voulu ridiculiser en le comparant à l'*Alceste* d'Euripide et à celle de Gluck, comme tous les opéras de Hændel et tous ceux du même temps, *Radamisto* est en réalité un concert dramatique, dont le programme comporte une série d'airs à voix seule, rattachés par d'insipides récits, coupés d'un seul duo et que termine un chœur accom-

pagnant la sortie des spectateurs. Le prétexte à tous ces airs de forme identique, mais de sentiments variés, est fourni par un livret attribué à Nicola Haym, qui brode quelques lignes des *Annales* de Tacite. Le roi de Thrace, Farasmane, a marié son fils Radamisto à la princesse Zenobia, et sa fille Polixène au roi d'Arménie, Tiridate. Celui-ci s'est épris d'une passion violente pour Zenobia ; résolu à la posséder, il fait la guerre à son beau-père, dont la capitale tombe aux mains de ses soldats. Radamisto et Zenobia s'échappent par un souterrain et gagnent les rives de l'Araxes, où Zenobia supplie son époux de lui donner la mort, plutôt que de la laisser prisonnière de l'ennemi ; comme il ne peut s'y résoudre, elle se jette dans le fleuve, et Radamisto s'élance pour y mourir avec elle : mais il est retenu par les soldats de Tiridate. Fort heureusement, il trouve en Tigrane, leur capitaine, un ami qui l'aide à s'introduire sous un habit d'esclave auprès de sa sœur Polixène, tout en annonçant sa mort à Tiridate. Les soldats de celui-ci ont également sauvé Zenobia, et l'amènent à leur maître. Tandis qu'elle se livre aux transports du désespoir, Radamisto se fait connaître d'elle, et pendant qu'elle passe aux transports de la joie, il essaie d'assassiner Tiridate. Polixène ne lui en laisse pas le temps. Il est pris et chargé de chaînes, et tout semble perdu pour les fidèles époux, lorsque Tigrane, tout à coup, suscite une rébellion dans le camp de Tiridate, qui, abandonné de ses gardes, se trouve à la merci de Radamisto et Zenobia. Il se réfugie dans les bras de

Polixène. Radamisto se montre magnanime et tout s'achève dans une joie générale.

C'est par de telles successions de brusques péripéties qu'un bon librettiste savait alors ménager au musicien l'occasion d'écrire pour chacun des acteurs un nombre convenu d'airs tour à tour graves ou légers, impétueux ou mélancoliques, tragiques ou joyeux, dont les contrastes attendus soutenaient l'attention du public et favorisaient le succès des interprètes. Ceux-ci, n'ayant à s'inquiéter que d'eux-mêmes, mettaient toute leur gloire dans la perfection de l'exécution vocale. Les auditeurs s'abandonnaient tout entiers au charme sensuel du *bel canto* et manifestaient en particulier vis-à-vis des cantatrices un enthousiasme assez grossier. Le voyageur danois Claudius Seidelin, qui se trouvait à Londres en 1728, raconte qu'il vit les spectateurs « jeter sur la scène plus de 1.000 guinées », le jour des débuts d'une nouvelle chanteuse. On ne sentait pas ce qu'un tel usage avait de bas et d'humiliant pour les artistes et l'on n'y voyait qu'une preuve de la « très grande générosité » des amateurs.

Dès la seconde saison, Hændel éprouva d'une façon inattendue l'inconstance des Londoniens, en assistant à la vogue subite de son compétiteur italien, Giovanni Bononcini. Ce fut par un ancien ouvrage de ce maître, *Astarto,* retouché et augmenté de quelques morceaux, que s'ouvrit de nouveau le théâtre, au mois de novembre 1720. Bientôt les succès de cet adroit et redoutable rival parurent menacer la situation de Hændel, qui vit le

public dédaigner son *Floridante* et l'acte qu'il avait écrit pour *Muzio Scævola*, un opéra partagé entre trois compositeurs. Pour que *Ottone* ait un meilleur sort, ce ne fut pas trop du secours d'une nouvelle cantatrice, la Cuzzoni.

Elle était laide, petite, commune, et sans talent dramatique : mais sa voix d'une justesse et d'un timbre admirables, son habileté consommée dans l'art du chant, le charme qu'elle savait surtout répandre dans le *cantabile*, mirent en un moment « tout Londres à ses pieds ». Aidé de cette artiste et de Senesino, Hændel multiplia ses efforts, donna *Giulio Cesare*, *Tamerlano*, *Rodelinda*, *Scipio*, et réussit à vaincre le parti de Bononcini.

En 1726 cependant, juste au moment où il consacrait son attachement à l'Angleterre par la formalité de la naturalisation, — qui lui valut les titres de compositeur de la chapelle royale et compositeur de la Cour, réservés par les lois à des sujets anglais, — Hændel se trouva mêlé à des difficultés nouvelles, créées par la rivalité de deux cantatrices. Pour relever le niveau des recettes, les directeurs de l' « Académie » venaient d'engager Faustina Bordoni, la seule « étoile » qui fût classée au même rang que la Cuzzoni et ils avaient imaginé de confier à Hændel le soin de les réunir dans un ouvrage nouveau.

Ce fut *Alessandro*, où le compositeur dut s'appliquer à ne donner l'avantage ni à l'une ni à l'autre des deux cantatrices ; chacune eut à chanter le même nombre d'airs, et de même importance ; chacune fit sa partie

dans un duo avec Senesino, et elles furent mises en présence dans un morceau si habilement disposé que toutes deux paraissaient y tenir le premier rôle.

Les discussions à peine apaisées au sujet de la suprématie de Hændel sur Bononcini ou de Bononcini sur Hændel se rallumèrent de plus belle autour des noms de la Cuzzoni et de la Faustina. Deux factions aux yeux desquelles ne comptaient ni le mérite des œuvres, ni le talent des auteurs, s'invectivaient chaque soir au théâtre, chaque matin dans des libelles imprimés. En pleine représentation l'on vit les deux cantatrices ennemies se souffleter tandis que dans la salle les membres les plus distingués de la « fashion » sifflaient, juraient, hurlaient, et se donnaient l'apparence de « garçons brasseurs ivres ».

Il ne fallut rien moins que l'annonce de la mort du roi, décédé subitement dans un voyage à Osnabrück (11 juin 1727), pour calmer les cerveaux échauffés. Lorsque, après le deuil de Cour, le théâtre de la *Royal Academy* put rouvrir ses portes, la première période prévue pour son exploitation touchait à son terme. Beaucoup des souscripteurs se retirèrent et ne furent pas remplacés. En même temps, le succès remporté sur une petite scène par un opéra comique anglais, *the Beggar's opera*, imprimait aux goûts du public une direction nouvelle. Cette pièce renfermait une satire de l'opéra italien, et Pepusch, dans la partition, formée d'airs populaires, avait placé par moquerie un fragment de Hændel : sans doute était-il fort aise d'exercer une



LE JARDIN DU VAUXHALL AVEC LA STATUE DE HÆNDEL
(D'après un dessin de Canaletti.)
Gravé par Müller.


Digitized by Google

vengeance à l'égard du musicien qui, naguère, l'avait évincé chez le duc de Chandos. Deux opéras de Hændel, *Siroe* et *Tolomeo*, furent impuissants à ramener le public dans la salle de Haymarket.

Les 50.000 livres sterling étaient englouties, la société dissoute, la troupe dispersée. Par une résolution hardie, Hændel entreprit de continuer l'exploitation du théâtre. Il obtint le haut patronage de la princesse royale, son ancienne élève, trouva quelques abonnés auxquels il promettait, moyennant 15 guinées, 50 représentations par saison, et, prenant pour associé Heidegger, il aventura la fortune qu'il avait personnellement amassée et qui se montait à 10.000 livres.

VI

ANNÉES DE LUTTE

Encore une fois, Hændel s'en fut chercher des chanteurs sur le continent, poussant tout droit vers l'Italie, où il renoua connaissance avec plusieurs témoins de ses premiers travaux, et revenant par Halle, où vivait encore sa mère, aveugle et paralytique, et par Hambourg. Le 1er juillet 1729, il était de retour à Londres. Mais il n'avait pas pu décider Senesino à y revenir avec lui, et sa troupe se composait de chanteurs inconnus en Angleterre : Bernacchi, Annibale Fabri, ténor, la signora Fabri, sa femme, qui avait la spécialité d'interpréter

des rôles d'hommes, la signora Merighi, le bassiste Riemschneider, la signora Strada del Pô, d'extérieur si fâcheux qu'on l'avait surnommée « le petit cochon », mais si parfaite cantatrice et douée d'une voix si belle qu'elle pouvait lutter avec le souvenir récent des talents de la Cuzzoni et de la Faustina.

Coup sur coup, Hændel composa et fit jouer *Lotario*, *Partenope*, *Poro*, *Ezio*, *Sosarme*, *Orlando*, entremêlant leurs représentations de celles de quelques ouvrages d'autres maîtres. De son voyage en Italie, il n'avait pas ramené seulement des chanteurs, mais des partitions, des livrets qu'il remettait en musique, et des directions nouvelles. On a reconnu dans ses opéras de ce temps linfluence de l'école de Vinci, « qui réagissait, dit M. Romain Rolland, contre le style de concert au théâtre ». Ainsi, dans la scène de la fureur d'*Orlando*, Hændel cherchait-il à rendre, par des moyens inusités, l'idée de désordre et de folie, en se servant d'une mesure à cinq temps ; et, dans le même ouvrage, arrivait-il aussi à donner une couleur dramatique impressionnante aux scènes de l'invocation du mage et du sommeil d'Orlando.

Tandis qu'il s'efforçait ainsi de soutenir son théâtre par une activité infatigable de directeur et de compositeur, le mouvement d'opinion créé en faveur d'une musique sur paroles anglaises par le succès du *Beggar's opera* procurait à quelques-uns de ses ouvrages une vogue subite. Plusieurs entrepreneurs de spectacles ou de concerts s'emparaient de ses « masques » écrits chez

le duc de Chandos et, pour reprendre son bien et affirmer ses justes droits, Hændel se trouvait conduit à donner lui-même, sur son propre théâtre, des auditions d'*Esther* et d'*Acis and Galathea*, tous deux modifiés par d'importantes retouches, et joués en décors et costumes, mais sans action dramatique. L'accueil fait à ces deux tentatives mit au cœur de Hændel et des partisans d'un opéra national anglais, de très vives espérances. Chrysander a cité la lettre par laquelle un des premiers entrepreneurs d'opéra italien à Londres, Aaron Hill, — celui même qui, en 1711, avait monté *Rinaldo*, — invitait le maître saxon à délivrer l'Angleterre musicale de ses chaînes italiennes. Le vœu qu'il exprimait n'était pas solé. Hændel, en y répondant par la composition de *Deborah*, qu'il fit jouer pendant le carême de 1733, se crut certain de l'appui des « patriotes ». Mais il commit la maladresse de donner l'ouvrage nouveau à son propre bénéfice, en dehors de l'abonnement, en élevant le prix des places au double du tarif ordinaire. Il comptait sur cet expédient pour atténuer le déficit laissé par les représentations d'opéra; ses ennemis exploitèrent avec joie le mécontentement des souscripteurs et bientôt des événements étrangers à toute considération artistique vinrent précipiter l'esprit public dans une direction fatale au musicien. C'était l'époque où le ministre Walpole préparait l'*Excise bill*. Les pamphlétaires qui le combattaient imaginèrent de comparer son caractère, ses principes de gouvernement, son autoritarisme détesté, aux procédés dont usait Hændel dans l'admi-

nistration de son théâtre. On cloua les deux personnages ensemble au même pilori, en déguisant sous une violente critique du compositeur les attaques dirigées contre l'homme d'État. L'origine allemande de Hændel, ses services dans la maison de Hanovre, la faveur que lui marquait George II devinrent des griefs contre lui. L'impopularité du souverain rejaillit sur le compositeur et l'on tint sa ruine pour assurée le jour où le prince de Galles, vers qui se reportait le loyalisme britannique, se rangea parmi les patrons d'un autre théâtre italien.

La nouvelle société s'assura la salle de Lincoln's Inn Fields, prit le titre d' « Opéra de la noblesse », et — Bononcini s'étant perdu de réputation par une affaire de plagiat — appela comme directeur de musique et compositeur le napolitain Nicolo Porpora. Senesino, dont la vanité sans seconde avait souffert de voir Hændel, dans *Orlando*, donner au rôle de Zoroastre autant d'importance qu'au sien, passa de suite à l'ennemi ; à son exemple, plusieurs de ses compagnons désertèrent, et la troupe de Hændel se trouva désorganisée.

Le coup était rude, et bien porté. Hændel fit front contre cette armée d'envieux, de rivaux et de transfuges. Il avait plusieurs mois devant lui pour préparer sa prochaine saison : il commença par accepter une invitation venue d'Oxford, qui cachait des « dessous » politiques. L'Université, mal vue de la Cour, qui la savait peuplée de Jacobites, espérait qu'une avance faite au musicien favori de George II serait d'un bon effet dans les milieux hanovriens ; elle avait donc prié Hændel de

venir diriger les fêtes musicales destinées à célébrer l'anniversaire de sa fondation, et il était convenu qu'à cette occasion le compositeur recevrait le diplôme très recherché de « docteur en musique ».
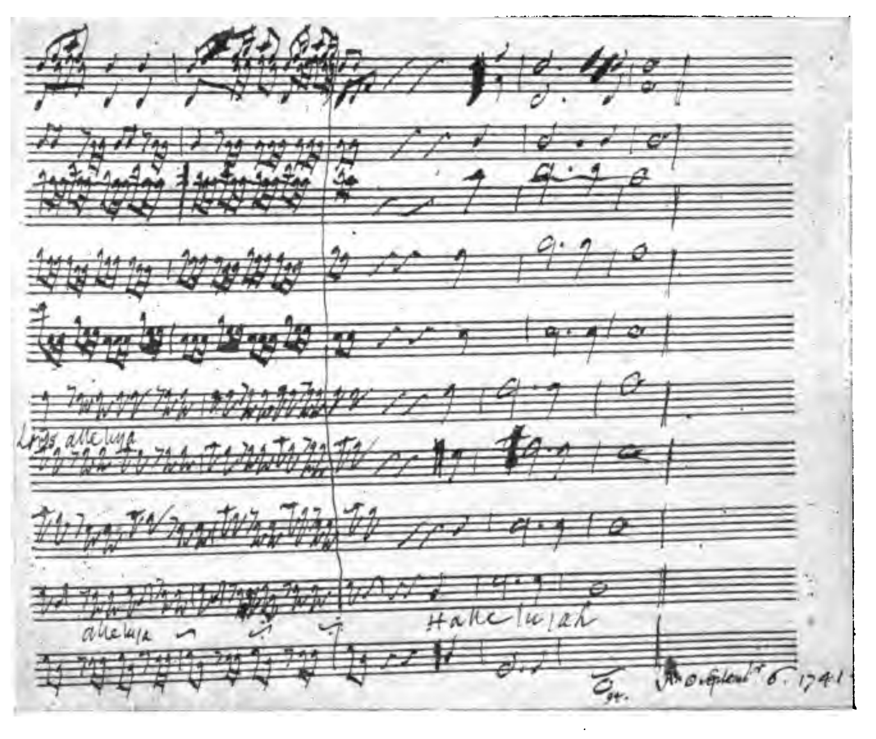
Il arriva à Oxford avec toute une troupe de chanteurs et d'instrumentistes et fit entendre en cinq séances *Esther*, *Deborah*, *Athalia* (en première audition), le *Te Deum* et *Jubilate* de la paix d'Utrecht, et une partie des Antiennes qu'il avait écrites en 1727 pour le couronnement de George II. Lui-même étonna les connaisseurs par ses improvisations à l'orgue. L'hostilité du parti jacobite ne put guère se traduire que par l'abstention ou par des critiques élevées contre l'invasion des musiciens étrangers et contre la cherté des billets d'entrée. Tout se gâta lorsque vint le moment de la « promotion ». En apprenant que les frais de sa réception au grade de docteur monteraient à 100 livres sterling, Hændel, dit-on, déclara qu'il n'avait « point d'argent à jeter par les fenêtres pour plaire à un tas d'imbéciles », et il s'en alla, dédaigneux des toges et des bonnets, « M. Hændel », comme devant.

Suivi du fidèle Smith, il partit encore une fois pour faire en Italie une tournée de recrutement musical; puis, comme « l'Opéra de la noblesse » venait d'inaugurer ses représentations par une *Arianna* de Porpora, lui-même affecta de porter la lutte exactement sur le même terrain, en composant aussi une *Arianna*, qui lui servit de spectacle d'ouverture, le 26 janvier 1734. Malheureusement la protection du roi, naguère si dési-

rable, tournait à son désavantage, par les progrès de l'opposition, dont les membres se donnaient le mot pour faire le vide à son théâtre, en signe de mécontentement; et, dans le même hiver, le mariage de la princesse Anne, qui épousa Guillaume d'Orange et le suivit sur le continent, priva encore le musicien d'un appui moral et financier très précieux.

Tout se réunissait pour l'accabler. Son bail de Haymarket arrivant à expiration, l'entreprise rivale lui déroba cette salle et le força de chercher un refuge au théâtre de Covent Garden, édifice nouveau où se succédaient toutes sortes de divertissements, entre autres des ballets dansés par M[lle] Sallé et une troupe française. Hændel se trouva incité par leur présence à développer la partie chorégraphique de ses spectacles, et même à composer la musique d'un ballet, *Terpsichore,* dont fut accompagnée la représentation de son *Pastor fido,* — nouvelle version d'un texte qu'en 1712 il avait déjà traité à Londres. Pendant la même saison, 1734-1735, il donna ensuite un pastiche, *Orestes*, formé d'emprunts à ses œuvres précédentes, et deux opéras nouveaux, *Ariodante* et *Alcina*, où brillèrent la voix et le talent de Carestini, seul combattant sérieux de sa médiocre petite armée de chanteurs.

Des anecdotes souvent reproduites donnent le ton des rapports de Hændel avec ses interprètes. Un jour il avait saisi à bras le corps la Cuzzoni et l'avait portée près d'une fenêtre par où il était prêt à la précipiter, si elle refusait plus longtemps de chanter un certain air



Autographe musical (Extrait du *Messie*).

selon ses indications. « Je sais, lui disait-il, que vous êtes une véritable diablesse, mais je vous ferai voir que je suis Belzebuth, le chef des diables. » A Carestini, dans une circonstance analogue, il criait : « Chien que vous êtes ! Ne sais-je pas mieux que vous ce qui convient à votre voix ? » Et chaque fois l'événement lui donnait raison; car les morceaux imposés ainsi par son obstination à l'entêtement des chanteurs se trouvaient être ceux qui leur valaient le plus d'applaudissements. Mais avec les jalousies qu'avaient procurées au maître saxon ses succès et son génie, s'accumulaient ainsi les rancunes suscitées par son orgueil et sa rudesse. Les entrepreneurs de « l'Opéra de la noblesse », sacrifiant 10.000 livres pour lui en faire perdre autant, réunissaient dans leur troupe la Cuzzoni, Senesino, Montagnana et Farinelli, le meilleur élève, pour le chant, de Porpora. « Je n'ai point de pitié pour Hændel, écrivait un de ses ennemis, parce que cette mortification pourra faire de lui de nouveau une créature humaine : il n'était plus rien qu'une brute, dans sa manière sauvage de traiter des gens civilisés. »

La meute se croyait tout près de mettre le cerf aux abois. D'un élan imprévu, il s'allait redresser fièrement sur un terrain où nul ne saurait l'atteindre.

Pendant le carême de 1735, entre les représentations d'*Ariodante* et d'*Alcina*, Hændel donna sur son théâtre quatorze séances d'oratorios. Il fit entendre *Esther*, encore une fois retouchée, *Deborah* et *Athalia*, avec, en guise d'intermèdes, des concertos d'orgue, qu'il exécu-

tait lui-même. Si ces auditions ne rétablirent pas l'équilibre de ses finances, elles affirmèrent du moins la force et la vitalité de son génie, et la partie du public que n'aveuglaient pas les manœuvres du camp adverse eut conscience qu'elle assistait à des manifestations artistiques sans précédents. Ce fut en vain que Porpora tenta d'entrer dans la même carrière avec un *David* dont l'infériorité fut notoire. Si le maître napolitain semblait surpasser son rival dans la composition d'opéras disposés selon les plus nouvelles modes italiennes et selon les formules les plus mélodieuses et les plus favorables à l'étalage de la science vocale des chanteurs, Hændel n'avait à craindre aucune comparaison dans le déploiement des masses chorales et instrumentales.

Un instinct très sûr, ou une résolution très habile, l'entraînaient depuis peu vers la composition des chœurs. C'était en ce sens qu'il venait de remanier *Esther*, et que bientôt, dans *Alcina*, il devait, chose exceptionnelle, introduire jusqu'à quatre chœurs. Les grandes Antiennes écrites chez le duc de Chandos et celles du couronnement de George II et du mariage de la princesse Anne étaient le point de départ de cette marche vers la conquête de nouveaux succès et vers la création d'un art nouveau. Non seulement leur composition avait procuré à Hændel cette joie souveraine, pour un musicien, de pouvoir revêtir sa pensée du somptueux coloris de l'orchestre et des chœurs et de commander à tout un peuple; non seulement elle l'avait

retrempé dans l'habitude de l'écriture fuguée, qu'en sa jeunesse il pratiquait à Hambourg et dont il s'était écarté par la culture presque exclusive de l'opéra italien : mais encore, ces Antiennes anglaises, formées de versets traduits des livres saints, l'avaient conduit à lire la Bible avec des yeux de musicien, et à y découvrir des thèmes de composition égaux ou supérieurs en beauté et en intérêt à ceux de toutes les littératures. En recevant des organisateurs de la cérémonie l'indication des fragments sur lesquels il devait composer la musique du couronnement, il s'était, selon sa coutume, fâché, disant : « Je connais ma Bible et je saurais, aussi bien qu'un autre, y choisir des paroles convenables. » On ne tarda guère à apprendre, par ses oratorios, qu'en effet Hændel lisait la Bible.

Tandis que les livrets d'*Esther* et d'*Athalia* provenaient des tragédies de Racine, c'est directement à la source hébraïque qu'avait été puisé celui de *Deborah*. La beauté de cet ouvrage résidait principalement dans d'admirables chœurs, où contrastaient les chants des Israélites et ceux des serviteurs de Baal, et qui retentissaient magnifiquement, promettant et égalant déjà, en maintes pages, les splendeurs prochaines des plus célèbres chefs-d'œuvre du maître. Comme il faisait presque toujours, Hændel s'y était servi de quelques morceaux antérieurs, airs de la *Passion*, fragments de ses grandes Antiennes. L'ouverture, où semblaient se combattre des figures thématiques, laissait apercevoir des intentions descriptives que l'on n'était pas accoutumé à rencontrer

dans les introductions symphoniques de ses opéras, non plus qu'en général dans sa musique instrumentale.

De celle-ci, les concertos d'orgue forment la part la plus originale et à tous égards la plus digne d'admiration, en même temps que de nos jours la mieux connue. Après le voyage d'Oxford et les séances londoniennes de 1735, Hændel devait constamment garder l'habitude de jouer un concerto au milieu de ses oratorios, et la forme sous laquelle nous sont parvenues ses œuvres en ce genre montre assez qu'il y réservait large place à son extraordinaire talent d'improvisateur. Sous le numéro d'œuvre IV, il fit paraître en 1738 un recueil de six concertos; six autres furent publiés comme œuvre VII, après sa mort, et les éditeurs anglais de la fin du XVIIIe siècle en mirent en vente encore deux livres, en majeure partie formés de pièces arrangées d'après telles ou telles de ses compositions instrumentales. Les œuvres IV et VII, réunies dans le tome 28 de la grande édition de ses œuvres complètes, présentent donc en ce genre ses créations authentiques. Des trésors d'invention et de facture y sont amoncelés. dont l'abondance et la beauté exercent sur les foules une séduction irrésistible, dès qu'ils sont révélés par un exécutant digne d'eux. Ce rôle n'est point aisé : car le texte imprimé, selon l'intitulé des éditions primitives, « pour le clavecin ou l'orgue », ne comporte, à peu d'exceptions près, que les parties du clavier manuel, et ainsi non seulement la registration, mais l'adjonction des pédales, et, de plus, les développements qui

doivent, en des points convenus et sur les thèmes donnés, compléter le rôle *solo* de l'instrument principal, sont entièrement remis au talent de l'organiste.

En France, les musiciens de notre génération gardent fidèlement le souvenir ému des exécutions que donnait de ces concertos Alexandre Guilmant, en qui, tous, nous sentions brûler le feu de l'enthousiasme et revivre véritablement l'esprit, la verve et la puissance de Hændel.

VII

L'ORATORIO

On voudra bien ne pas tenir pour une digression inutile le rapide exposé de l'origine et des premières transformations du genre dont Hændel, en quelques années, en quelques ouvrages, allait faire sa chose propre, et sur lequel il devait établir les plus fermes assises de sa gloire.

Entièrement religieux à ses débuts et presque cultuel, l'*Oratorio* tenait son nom des lieux de prière et de méditation où s'assemblaient les membres de la *Congregazione dell'Oratorio*, fondée à Rome par saint Philippe de Neri, approuvée en 1575 par le Pape Grégoire XIII, et graduellement étendue aux autres parties du monde catholique. Saint Philippe, qui était, comme l'a fort bien dit M. Alaleona, « un grand psychologue et un grand pédagogue », savait quel puissant point d'appui

pouvait fournir la musique pour soulever les âmes jusqu'à la contemplation des biens célestes. Il prescrivit donc, par ses « Constitutions », l'usage du chant en commun dans les « Exercices » de la Congrégation, exercices qui consistaient en sermons, cantiques, oraisons et pénitences publiques. Les chants, tout d'abord empruntés au genre populaire des *Laudi spirituali,* ne tardèrent pas à prendre plus d'importance et plus de valeur artistique par la collaboration de quelques excellents musiciens. Puis, vers le commencement du XVIIe siècle, et sous la pression du mouvement qui entraînait les poètes et les compositeurs vers le « style récitatif », nouvellement inauguré par les précurseurs de l'opéra, on vit le répertoire des « oratoriens », appelés aussi « philippins », s'enrichir et se transformer par l'introduction de pièces dialoguées, dont le texte retraçait et commentait des épisodes choisis dans les livres saints. C'est ainsi que dans son *Teatro armonico spirituale,* imprimé en 1619 et destiné expressément aux réunions de « l'Oratorio di San Girolamo », G.-F. Anerio plaça des compositions divisées entre le chœur et plusieurs solistes et qui mettaient pour ainsi dire en action idéale la parabole de l'Enfant prodigue, la rencontre de Jésus et de la Samaritaine, le sacrifice d'Abraham, etc.

Ces scènes, composées sur des poèmes italiens, recevaient de leur auteur le titre de « madrigaux concertants », pendant qu'à la même époque d'autres musiciens travaillant dans le même sens sur des textes latins, appelaient « motets concertants » les œuvres qu'ils écrivaient

pour la confrérie romaine du Saint-Crucifix, dont les réunions pieuses, à l'imitation de celles des disciples de saint Philippe de Neri, comportaient des exécutions musicales.

Dans ces dialogues, qui marquent le passage de la forme lyrique et populaire des *Laudi* à celle, toute narrative et représentative de l'oratorio, l'on voit éclater les bourgeons d'une vigoureuse poussée, dont le plein développement devait aboutir aux grands ouvrages de Hændel : et il se vérifie que les « exercices » de saint Philippe furent bien lė berceau d'un genre que n'eussent pas suffi à faire éclore les traditions effacées du drame liturgique et des mystères du moyen âge, non plus que les essais dispersés de spectacles allégoriques ou sacrés, tels que la *Rappresentazione dell' Anima e del Corpo*, de D. Isorelli et Emilio de Cavalieri, ou le *Sant'. Alessio* de Landi.

La forme dialoguée du « madrigal concertant » ou du « motet concertant » était arrivée à son plein épanouissement lorsque le joueur de vioie français Maugars, voyageant en Italie pendant l'année 1639, fut témoin des exécutions de l'oratoire Saint-Marcel, où, selon son rapport, la confrérie du Saint-Crucifix, « composée des plus grands seigneurs de Rome », se plaisait à rassembler tout ce que l'on connaissait « de plus rare » en fait de talents musicaux. Les réunions avaient lieu chaque vendredi de carême et commençaient par « une Histoire du Vieil Testament, en forme d'une comédie spirituelle, comme celle de Suzanne, de Judith et d'Holopherne, de

David et de Goliath. Chaque chantre représentait un personnage de l'histoire et exprimait parfaitement bien l'énergie des paroles. Ensuite un des plus célèbres prédicateurs faisait l'exhortation, laquelle finie, la musique récitait l'Évangile du jour, comme l'histoire de la Samaritaine, de la Cananée, du Lazare, de la Magdelaine et de la Passion de Nostre Seigneur, les Chantres imitant parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'Évangéliste... »

L'époque à laquelle se rapporte cette description a été désignée comme « l'âge classique » de l'oratorio. Elle a pour principal et génial représentant Giacomo Carissimi, dont l'admirable *Jephté* est antérieure à l'année 1650 et dont tout fait présumer que Hændel connut au moins quelques ouvrages, répandus bien au delà de Rome, leur lieu d'origine. En outre de leurs émouvantes beautés, l'on y doit reconnaître, avec M. Alaleona, « un juste équilibre des éléments constitutifs de l'oratorio », désormais fixés : la *narration*, confiée soit à un récitant (Historicus), ainsi que dans les « Passions » liturgiques, soit au chœur; la *représentation auditive,* où, par le seul secours des paroles et de la musique, et sans faire appel aux moyens de « représentation visuelle » dont dispose le théâtre, toutes les péripéties de l'action décrite sont rendues sensibles à l'esprit de l'auditeur; la *méditation*, enfin, placée dans la bouche multiple et impersonnelle du chœur, qui commente les faits et qui donne à l'œuvre une conclusion morale et religieuse.

Ces trois principes caractéristiques du genre *Oratorio*

devaient se maintenir à travers toutes les fluctuations imposées par l'initiative des compositeurs ou par les révolutions de la mode ; mais l'éloquente simplicité et la concision du style de Carissimi n'étaient pas de nature à contenter longtemps un auditoire mobile et dont la dévotion même, non moins que le goût musical, subissait de profondes transformations. L'auteur italien que nous venons de citer n'hésite pas à voir dans la décadence de la confrérie du Saint-Crucifix une cause directe des changements bientôt introduits dans les exécutions et la composition des « histoires sacrées ». Destinés à être entendus par un public élégant, où s'étaient introduites les femmes, qui se faisaient réserver dans les « oratoires » des loges comme au théâtre, les nouveaux ouvrages ne pouvaient point tarder à se rapprocher des usages de l'opéra. L'emploi de la langue latine, idiome liturgique, disparut. Les versets de la Bible et des Évangiles firent place à de véritables livrets, dont les auteurs épuisaient tous les sujets possibles de l'Écriture sainte et de la vie des Saints, et dans lesquels la présence du récitant, soliste ou chœur, souvent désigné par le simple substantif *testo*, maintenait presque seul à l'œuvre son allure narrative. De leur côté, les musiciens élargissaient les dimensions des morceaux, adoptaient pour les *soli* la coupe des airs en *da capo* avec un instrument concertant, augmentaient l'importance du rôle de l'orchestre et introduisaient en tête de la partition ou en tête de chaque « acte » une *Sinfonia* calquée sur le patron de l'ouverture à la française. En même

temps se dénouaient les liens qui avaient d'abord retenu l'oratorio dans les chapelles de congrégations ou dans le chœur des églises, et en attendant que l'on s'accoutumât à le voir paraître dans des salles de théâtre, pendant la suspension obligée, en carême, des spectacles d'opéra, on l'exécutait en concert, chez de riches particuliers. C'est ainsi que Hændel connut l'oratorio et que, pendant son premier voyage en Italie, il fit chanter à Rome chez le marquis Ruspoli sa *Resurrezione*, et chez le cardinal Ottoboni son ouvrage allégorique, *Il trionfo del Tempo*. Lorsque, nombre d'années plus tard, il revint à des sujets sacrés, ce fut sous l'apparence toute profane d'un « Masque » qu'il donna chez le duc de Chandos la première version d'*Esther*, — le plus ancien de ses oratorios anglais ; — et quand, dans la période finale de sa carrière, il se fut entièrement tourné vers cette forme d'art, on le vit destiner au concert et faire exécuter presque constamment dans des salles de spectacle la plupart de ses chefs-d'œuvre en ce genre.

Mais il ne faut tirer de ces faits extérieurs aucune conclusion tendant à enlever aux oratorios de Hændel la signification religieuse généralement attachée à leur sujet poétique, et que traduit avec une libre éloquence leur langage musical. Malgré l'immensité de leurs proportions, la hardiesse de leurs accents, la variété de leurs formes, ces œuvres reposent toujours sur les trois pierres fondamentales qui formaient dès avant Carissimi les « éléments constitutifs » du genre, la « narration », la « représentation auditive » et la « méditation ».

Sermon, prière ou méditation pieuse, poème descriptif, épopée, drame, l'oratorio hændelien est le mélange et la transfiguration musicale de tout cela : mélange heurté, gigantesque, qui déconcerte parfois nos habitudes de logique et de classement et que l'équilibre incertain des formes fait pencher tantôt du côté de l'opéra et tantôt du côté de l'art religieux : dans les deux cas il demeure par excellence une composition de concert, affranchie de toute convention théâtrale comme de toute attache liturgique, et qui, bien loin de disjoindre ce qu'un même génie peut contenir d' « humain » et de « divin », opère le rapprochement des deux sources d'inspiration. Si, d'une part, la véhémence dans l'expression des passions et le réalisme des descriptions sonores démentent l'explication purement confessionnelle, qui a longtemps prévalu, des ouvrages bibliques de Hændel, en revanche les nombreuses pages que remplit le souffle d'un indéfectible *Credo* s'opposent formellement à la traduction « laïque » qu'on tente d'y substituer.

VIII

DE LA FÊTE D'ALEXANDRE AU MESSIE

Faute d'un meilleur vocable, on a qualifié du titre singulier d' « Oratorios profanes » les grandes cantates que Hændel, à diverses époques, écrivit en dehors du théâtre sur des livrets mythologiques ou allégoriques.

L'une des principales, et, de toutes, la plus célèbre, est la *Fête d'Alexandre*, composée en 1736 sur ce bizarre poème de Dryden, *Alexander's Feast*, où l'histoire de Timothée s'achève par l'éloge de sainte Cécile et dans lequel se succèdent en contrastes inattendus les scènes d'amour, de guerre, de deuil, de fête et de pure exaltation lyrique. A la condition de n'y chercher aucun de ces enchaînements raisonnables qu'ils ont coutume de voir relier entre elles les parties successives d'un drame, d'un poème épique ou d'une symphonie classique, les auditeurs modernes auxquels cette œuvre est de temps en temps présentée ne cessent pas d'y admirer une surabondante richesse d'inspirations mélodiques, rehaussées par un éclatant coloris : et dans l'impossibilité où l'on est aujourd'hui de rappeler à la vie factice du théâtre l'un quelconque des opéras de Hændel, aucun ouvrage n'est réellement mieux approprié que *la Fête d'Alexandre* à faire connaître les faces diverses de son génie, sous le jour brillant et conventionnel de la cantate profane.

Avec *la Fête d'Alexandre*, les œuvres nouvelles de l'année 1736 furent l'Antienne pour le mariage du prince de Galles et l'opéra *Atalanta*. En 1737, Hændel, que le bruit de la faillite prochaine du théâtre de la noblesse excitait à travailler « avec le courage du désespoir », produisit hâtivement trois opéras, *Arminio*, *Giustino* et *Berenice*, et remania, pour ses concerts du carême, son ancienne partition *Il trionfo del tempo*. Des jours meilleurs semblaient poindre. Il voyait revenir à lui la faveur du prince et de la princesse de Galles. D'heureux

engagements d'artistes relevaient le niveau de son personnel chantant. Mais il était au bout de ses forces physiques, et, vers le milieu d'avril, un premier accident fit présager l'arrêt de la machine surchauffée ; comme s'achevait la saison théâtrale, le maître fut terrassé par une attaque d'apoplexie, qui le laissa privé de l'usage de sa main droite et menacé d'hébétude ou de folie. L'échafaudage que son énergie seule avait pu soutenir croula, et les deux entreprises rivales d'opéra périrent en même temps, ruinées l'une par l'autre.

A grand'peine, les amis de Hændel parvinrent à contenir la rage de ses créanciers ; à grand'peine, ils réussirent à vaincre son propre découragement et à lui persuader d'aller chercher la guérison aux eaux d'Aix-la-Chapelle.

Fut-ce par un effet merveilleux des eaux thermales ou plutôt par ce que les médecins psychologues modernes appellent une cure de la volonté, toujours est-il qu'au mois de novembre 1737 Hændel revint en Angleterre si bien guéri que pendant son voyage de retour il put écrire une cantate à la demande des bourgeois d'Elbing et toucher les orgues d'une ville flamande de façon à surprendre l'organiste. Dès qu'il eut posé le pied sur le sol britannique, il se remit au travail et composa la *Funeral Anthem* chantée à Westminster le 17 décembre pour les obsèques de la reine Caroline. Il avait « mis tout son cœur », disent ses commentateurs, dans cette splendide cantate en l'honneur d'une reine dont la constante protection ne s'était pas démentie, à son

égard, depuis plus de vingt-cinq ans; le sentiment général de la composition, tout entière animée d'une grandeur tragique, se trouvait précisé par des détails descriptifs d'une acuité singulière, comme la lente progression ascendante des voix au moment où le texte proclame que la mémoire du juste sera d'éternelle durée, ou l'alternance solennelle du chœur et des instruments, en accords saccadés, étouffés, comme le bruit des pelletées de terre qu'on jette une par une dans la fosse, sur les mots : « *their bodies are buried in peace.* » Plusieurs fois déjà dans des œuvres précédentes, et notamment dans *la Fête d'Alexandre*, Hændel avait donné à des scènes de deuil une expression profonde. Plus émouvante encore, la poignante beauté de la *Funeral Anthem* et de certains morceaux de ses derniers oratorios semble lui avoir été inspirée par le passage de l'ange de la mort, qui venait de le frôler de son aile.

Quels que fussent d'ailleurs la gravité de ses pensées présentes et le souvenir des déboires essuyés dans ses campagnes théâtrales, Hændel n'était pas en humeur de renoncer à la composition dramatique : et les réclamations de ses créanciers l'obligeaient à remonter sur la brèche. Son ancien associé, Heidegger, venait de louer le « King's theater » et de former une troupe italienne en réunissant les débris des deux compagnies rivales. Malgré le ressentiment mérité par la conduite passée de ce personnage, Hændel dut rentrer avec lui en relations d'affaires, et moyennant 1000 livres sterling il s'engagea à lui fournir deux opéras inédits, *Faramondo* et



VUE DU FOUDLING HOSPITAL

Serse, et un pastiche, *Alessandro Severo*, qui furent joués en janvier, février et avril 1738. Il lui fallut aussi, pour échapper à la prison pour dettes, se résigner à l'humiliation d'un concert à bénéfice. L'érection de sa statue, œuvre de Roubiliac, dans le jardin-concert du Vauxhall, mit fort à propos un peu de baume sur ses blessures, en lui montrant que ses revers n'avaient pas altéré l'estime en laquelle le tenaient ses admirateurs.

Ce fut dans l'été de la même année 1738 que Hændel composa *Saül;* l'ayant achevé le 27 septembre, il commença le 7 octobre d'écrire *Israël en Égypte*, qu'il termina le 28 du même mois. La puissance inouïe d'improvisation de ses jeunes années n'avait donc été ni épuisée ni ralentie par trente années de labeur, non plus que par l'âge et la maladie ; elle paraissait, au contraire, plus surprenante que jamais, depuis qu'au lieu de s'exercer sur les formes mélodiques de l'air d'opéra, elle se révélait par des chœurs en style fugué, dont la structure, les développements, l'orchestration semblaient devoir coûter un travail réfléchi.

Le nom de Charles Jennens est lié à l'histoire des grands oratorios de Hændel. C'était un ami rencontré aux bains de Tunbridge, amateur de poésie et de beaux-arts, à la fois instruit, pieux, généreux et vaniteux, qui jouait volontiers au noble seigneur, avait maison à Londres et château à Gopsall, Leicestershire, ne sortait pas sans quatre laquais accrochés derrière sa voiture, nourrissait toute une bande de parasites et se trouvait agréablement chatouillé par le surnom qu'on lui avait

donné de « Soliman le Magnifique ». Hændel fut pendant de longs mois son hôte, ainsi qu'il l'avait été d'autres riches personnages, chez qui l'opinion du temps admettait qu'artistes et gens de lettres vécussent en permanence. Jennens, qui se piquait de poésie, se fit son librettiste et son conseiller, son inspirateur, dit-on, dans la voie nouvelle où son génie venait de s'engager. Il passe pour avoir eu part directe au poème de *Saül* et très probablement ne fut pas étranger à celui d'*Israël en Egypte,* presque littéralement emprunté à la Bible.

Les deux œuvres furent exécutées en la même saison, dans la salle du « King's theater », louée à cet effet par Hændel à Heidegger : *Saül,* le 16 janvier 1739, *Israël* le 4 avril. Le public n'en comprit pas du premier coup la grandeur. On trouva trop de bruit dans *Saül*, trop de chœurs dans *Israël,* où, pour contenter l'insatiable appétit des oreilles britanniques, le maître se vit obligé, dès la seconde audition, d'ajouter des airs et toute sa *Funeral Anthem* sur de nouvelles paroles.

Un public suffisant n'était pas encore créé pour un tel répertoire et les « chaînes italiennes » enserraient toujours étroitement le jugement des amateurs, de ceux surtout, appartenant à l'aristocratie et à la riche bourgeoisie anglaises, dont le goût s'était accoutumé aux formules de l'opéra. La véritable popularité de Hændel devait dater seulement du jour où ses séances d'oratorios deviendraient accessibles à une partie plus profonde, plus nombreuse, mais moins fortunée, de la nation ; et l'un des principaux éléments de l'influence

qu'à la longue le maître devait acquérir sur les foules était le changement du point d'appui moral et littéraire de ses compositions. Hormis les gens de bon ton, à l'aise dans un art conventionnel, qui donc, dans les classes moyennes de la société anglaise, pouvait s'intéresser alors aux doubles et triples intrigues amoureuses qu'en une langue étrangère les librettistes italiens nouaient, embrouillaient et tranchaient entre des rois et des princesses venus de l'histoire romaine ou des romans de chevalerie ? Les héros de la Bible, au contraire, vivaient dans l'imagination populaire ; en évoquant leur mémoire, prédicateurs, poètes, musiciens éveillaient l'attention des auditeurs et faisaient vibrer des échos toujours prêts à retentir. Autant et davantage peut-être par cette correspondance intime avec les pensées religieuses les plus chères de l'âme anglaise, que par leur beauté musicale, s'explique la lente, mais irrésistible emprise des oratorios de Hændel sur toute une grande nation. Il fallait que le temps leur permît d'arriver jusqu'au fond : mais, pour toujours, ils devaient s'incorporer sinon au culte, du moins, en un certain sens, à la foi des Anglo-Saxons.

Saül offre aux admirateurs de Hændel quelques-unes des plus pathétiques beautés de son œuvre : les scènes triomphales du début, avec la double fugue chorale en l'honneur de David ; l'entrée si pittoresque des Filles de Sion, qu'accompagne le dessin persistant d'un carillon; les fureurs de Saül et l'émouvante évocation de l'ombre de Samuel ; les hymnes de désolation qui succèdent à la

fameuse marche funèbre sont autant de pages d'une merveilleuse variété d'invention et d'une immanquable action sur l'auditeur. L'effet n'en est atténué que par l'abondance des airs en *da capo*, destinés, ainsi que dans les partitions d'opéras, à faire briller à tour de rôle chaque soliste.

La proportion des airs et des ensembles est renversée dans le gigantesque « oratorio choral », *Israël en Égypte*, écrit en quinze jours dans le mois qui suivit l'achèvement de *Saül*, remis plus tard sur le chantier et agrandi, finalement porté au maximum de puissance émotive et descriptive que l'art classique ait jamais atteint.

C'est au sujet de ces splendides « fresques sonores » que s'est posée le plus nettement la question des « plagiats de Hændel ». Nos contemporains se laissent en tous sens volontiers hypnotiser par des problèmes de ce genre, qu'ils envisagent sous un angle très différent de celui d'où les jugeaient nos pères. La chasse aux réminiscences mélodiques, pour les simples amateurs, ainsi que, pour les érudits, la recherche des « influences », sont devenues les jeux favoris d'une époque de snobisme et d'analyse microscopique, où, parmi les premiers, chacun vise à se poser en connaisseur, et où les seconds s'appliquent, en présence des œuvres d'art, aux plus subtiles dissections. Le « fidèle abonné » des grands concerts n'est pas loin de crier au manque d'invention s'il apprend que Wagner s'est servi d'un thème de Liszt ; et l'on a vu naguère un patient lecteur de Racine s'infliger l'étrange besogne de recueillir dans ses tragé-

dies les moindres ressemblances verbales avec le langage de ses contemporains.
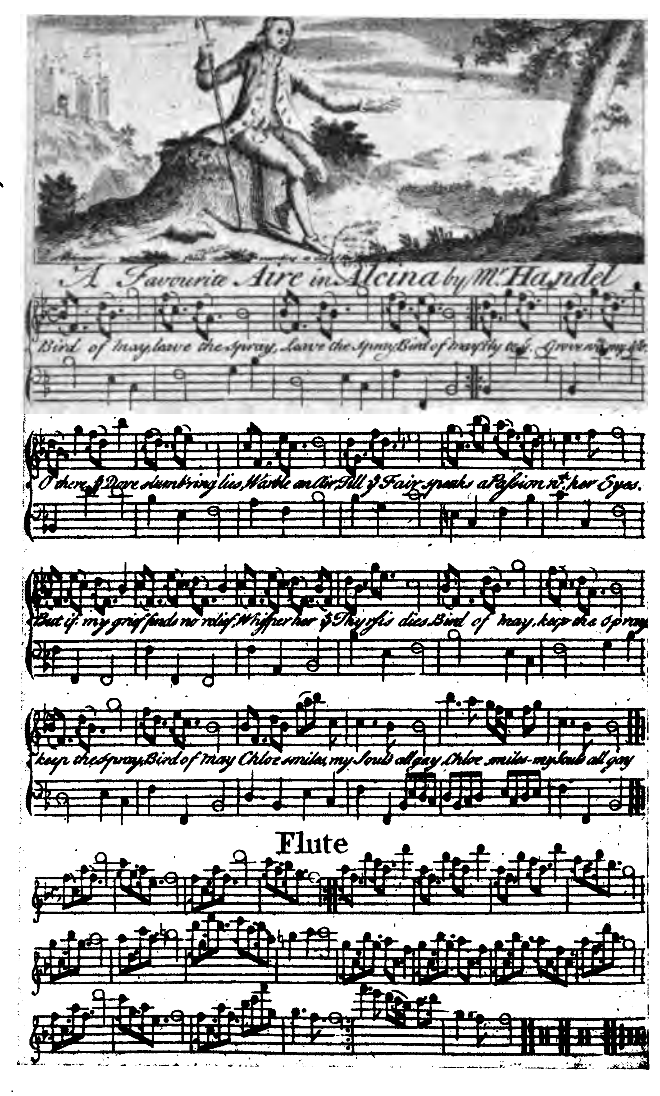
La question prend une toute autre ampleur avec Hændel, qui est formellement accusé de s'être approprié des œuvres entières pour les intercaler, à peu près telles quelles, dans quelques-unes de ses partitions.

Quelques faits signalés dans les chapitres qui précèdent ont indiqué au lecteur que Hændel usait très largement du droit de se « plagier » lui-même, en reprenant d'anciennes productions pour en créer de nouvelles comme si les premières, au bout de peu d'années, n'étaient plus déjà que vieux papiers et chansons emportées par le vent. La cause principale de ces fréquents et parfois très étranges « remplois » était la hâte ordinaire des travaux de Hændel ; mais il s'y ajoutait l'expérience acquise, tant en Allemagne qu'en Italie et à Londres, de la fragilité des goûts du public, partout uniquement avide de nouveautés et que les auditions répétées des grands oratorios devaient à peu près pour la première fois accoutumer à l'idée d'un « répertoire » durable. Tant que ce répertoire n'existerait pas, et tant que les œuvres musicales ne pourraient prétendre qu'à l'éphémère durée d'une saison théâtrale ou d'une cérémonie occasionnelle, il était plus que naturel, il était juste que les musiciens allassent reprendre dans leur production passée tout ce qui méritait d'être sauvé ou d'être simplement prolongé. Le point obscur est de savoir dans quelle mesure de tels usages et de telles considérations permettaient de puiser dans le bien

d'autrui, ce bien fût-il un héritage délaissé, et dans quelle mesure Hændel y puisa réellement.

Dix-sept morceaux sur trente, dans la partition d'*Israël en Égypte*, ont été reconnus de provenance antérieure ou étrangère : deux sont tirés des œuvres d'orgue de Hændel ; un autre reproduit note pour note une Canzona pour orgue, de Kerl ; quatre numéros sont la transposition ou le développement de fragments d'une sérénade italienne de Stradella ; un morceau est formé d'emprunts faits au *Te Deum* d'Urio et au *Magnificat* d'Erba ; et huit autres sont extraits presque littéralement du même *Magnificat*. Il faut dire tout de suite que dans *Saül* Hændel venait d'utiliser pareillement six fragments du *Te Deum* d'Urio, et qu'il en reprit dix, un peu plus tard, pour écrire son *Te Deum* de Dettingen : car *Israël en Égypte* n'est pas, à beaucoup près, la seule de ses partitions où soient relevés des « plagiats » de nombre et d'importance variables, et la liste des compositeurs qu'il a mis à contribution comprend une trentaine de noms.

Pour expliquer des faits si singuliers, beaucoup de pages ont été noircies ; mais l'on ne semble pas près de pouvoir clore une discussion pour laquelle manquent l'unité du point de vue, et des lumières suffisantes sur quelques détails essentiels. M. Romain Rolland, dont une étude publiée dans la revue S. I. M. (15 mai et 15 juillet 1910) résume excellemment toute l'affaire, y voit deux questions « qui se tiennent », dit-il, mais que presque malgré soi l'on arrive très vite à séparer, la question d'art et la question de morale. Les écrivains



UN MORCEAU DE HÆNDEL

Extrait de *Calliope or English Harmony*, 1739.

anglais se placent de préférence sur le terrain moral et selon la rigidité de leurs principes ou le degré d'admiration qu'ils professent pour Hændel, on les voit dresser froidement la liste de ses plagiats, où s'efforcer d'en nier quelques-uns et de pallier l'importance des autres. On n'est pas très surpris de voir des auteurs allemands faire, par contre, bon marché des considérations morales, et mettre le génie au-dessus de toutes les lois, du même ton que leurs hommes d'État proclament que « la force prime le droit ».

Si Hændel n'a fait qu'emprunter très largement à des rivaux ou à des devanciers le sujet, le plan, les thèmes, certains développements mêmes ou des fragments tout entiers, pour les renouveler dans un esprit et des formes nouvelles, il a usé des méthodes regardées en tout temps, et surtout dans les siècles passés, comme absolument licites en art et en littérature : et c'est ainsi qu'on le voit agir, notamment, lorsque dans *Israël en Égypte* il transfigure et rend méconnaissable la sérénade de Stradella. Mais s'il a introduit dans ses œuvres des pages ou des morceaux entiers coupés ou copiés dans d'autres partitions, ainsi qu'il est accusé d'avoir fait à l'égard du *Te Deum* d'Urio et du *Magnificat* d'Erba, il a commis des actes de brigandage dont rien ne peut l'absoudre. Avec les meilleurs « hændeliens » on doit donc mettre en doute la matérialité des faits, et, pour cela, se demander si Erba et Urio ont existé.

On connaît deux copies du *Magnificat*. L'une incomplète, fait partie des collections du Buckingham palace ;

elle est de la main de Hændel, ne porte pas de nom d'auteur et paraît dater de l'époque d'*Israël en Égypte ;* l'autre, aujourd'hui déposée au Royal Collège of music, de Londres, semble d'origine anglaise et porte l'inscription : « Magnificat Del R^{d} Sig^{r} Erba. » Les trois copies du *Te Deum* paraissent également avoir été exécutées en Angleterre au XVIIIe siècle ; deux, qui existent au Conservatoire de Paris (fonds Schœlcher) et au Royal College of music, portent le nom : « Urio »; la troisième, au British Museum, ajoute l'indication : « del Padre Franco Uria Bolognese ». Les deux compositions ont été publiées par Chrysander, comme suppléments à l'édition des œuvres complètes de Hændel.

La trace de ces musiciens a été retrouvée en Italie. Un certain Dionigi Erba, que l'on suppose moine, paraît avoir été maître de chapelle d'une des églises de Milan, sur la fin du XVIIe siècle. Francesco Antonio Urio, mineur conventuel, remplissait à la même époque des fonctions semblables à l'église des Douze Apôtres à Rome, et ensuite à celle des *Frari* de Venise. Tous deux furent compositeurs. Erba est cité comme ayant fourni aux théâtres de Milan et de Novare deux actes d'opéras, et la dernière édition du *Dictionary* de Grove assure que des spécimens de son talent furent imprimés en 1692 dans les *Sacre armonie* de Vigoni, dont le rédacteur de l'article s'abstient malheureusement de révéler le lieu de dépôt. Quant à Urio, il est l'auteur d'un oratorio, *Samson*, qui semble perdu, et de deux recueils de musique religieuse, un livre de *Motetti di Concerto* à 2, 3 et

4 voix, avec et sans instruments, imprimé à Rome en 1690, et un livre de *Salmi concertati*, à 3 voix et instruments, imprimé à Bologne en 1697. Puisque des exemplaires de ces recueils subsistent, la première expérience à laquelle on pourrait croire qu'ont recouru les musicologues engagés dans l'étude de cette question était la comparaison de ces motets et de ces psaumes avec le fameux *Te Deum ;* s'assurer de leur valeur artistique, rechercher les analogies ou les dissemblances de style, entre ces œuvres publiées par Urio lui-même et celle qui porte son nom dans des copies étrangères, ne serait pas, pour l'enquête, un appoint négligeable. Nous n'apprenons pas qu'on s'y soit arrêté, et l'on s'en tient, de part et d'autre, aux manuscrits, sans y trouver la manière de sortir de ce dilemme : ou bien ils contiennent réellement des œuvres d'Urio et d'Erba, et dans ce cas, Hændel, que l'on a, par euphémisme, appelé un heureux chasseur, n'est qu'un vulgaire braconnier ; ou bien le *Te Deum* et le *Magnificat* sont de Hændel, et les mentions d'autres noms sur les copies proviennent d'erreurs dont les exemples ne sont aucunement rares ; pour les expliquer, cependant, mieux que comme des fautes grossières, l'on abonde en hypothèses. Erba, Urio, seraient les noms des possesseurs des manuscrits originaux, d'après lesquels les copies auraient été exécutées ; ce seraient des personnages pour qui Hændel, dans sa jeunesse, aurait composé ces deux œuvres, reprises, ainsi que d'autres, dans son âge mûr : et l'on remarque, en effet, un Erba dans la liste des prélats romains, à l'époque

où Hændel voyageait en Italie. Erba et Urio sont aussi les noms de petites localités du nord de la péninsule, où vers le même temps il aurait pu recevoir l'hospitalité de quelque seigneur inconnu. On observe encore que Hændel ne se cachait pas d'emprunter, puisqu'il se servait même d'ouvrages imprimés ; que le public anglais se serait insurgé contre des plagiats véritables, puisque Bononcini devait à un « faux » musical la ruine de sa situation à Londres (il avait présenté comme sienne une œuvre de Lotti, en guise de morceau de réception dans une académie) ; et l'on s'évertue surtout à démontrer par des exemples combien était commun alors en musique, en art, en littérature, l'usage de ces prêts forcés. Tout cela est fort ingénieux, mais n'apporte pas de certitude.

Si donc il faut laisser en suspens la solution de la « question morale », l'examen de la « question d'art » suggère des constatations quelque peu déconcertantes au sujet de l'expression musicale. Nulle part d'une façon plus puissante et plus précise que dans *Israël en Égypte*, Hændel n'est arrivé à « peindre » avec les sons, et ses descriptions des « plaies d'Egypte » comptent à juste titre parmi les tableaux les plus saisissants et les plus réalistes que jamais musicien ait su tracer. Or, comment ne pas se sentir pris d'un accès de scepticisme, en apprenant que la même musique signifiait ailleurs d'autres pensées ?

Mais était-ce la même musique, ou seulement les mêmes notes ? Demandons à M. Romain Rolland de nous répondre et de nous décrire la manière d'agir de Hændel, dans le cas le plus frappant et le plus favorable,

le chœur de la grêle, dans *Israël en Égypte :* « Et la grêle tomba, la grêle mêlée de feu, elle se rua en torrents sur l'Égypte. » — « Voilà une des pages les plus célèbres qui soient au monde, la peinture grandiose et simple d'un cataclysme effrayant. Les versets qu'elle tradui sont des plus impressionnants de l'Exode ; et on sai que Hændel en était pénétré. C'est, comme on l'a dit, une montagne en musique ; la puissance d'effets n'en a d'égale que la simplicité des moyens. Eh bien, ce monument colossal est presque tout emprunté à la *Sinfonia* d'ouverture de la *Serenata* de Stradella, et, pour quelques mesures, au chant bouffe de la basse : *Più seguir non voglio più*. Lisez les deux textes : ils sont presque identiques. Et pourtant, il n'y a rien de pareil, dans l'esprit Rien. C'est une chose singulière. Dans Stradella, des instruments qui s'accordent, en badinant. Dans Hændel, une trombe qui passe. C'est ici que l'on voit comme quelques changements imperceptibles peuvent modifier le tableau tout entier. Chez Stradella, le mouvement est interrompu, rompu ; il s'arrête, puis recommence sur de nouveaux frais. Une fois commencé chez Hændel, il ne s'arrête plus, même la valeur d'un demi-temps : c'est l'implacable choc des grêlons qui tombent, sans qu'il y ait un seul vide dans cette masse serrée. Évidemment, Hændel a été attiré, dans l'original de Stradella, par le dessin des deux mouvements contraires dans la basse et dans le reste de l'orchestre, qui se heurtent. Mais à ce heurt, il donne un bien autre accent : les notes, piquées chez Stradella, sont écrasées chez lui. Et l'ins-

tant où Stradella interrompt son mouvement est justement celui où Hændel en redouble la violence, où toutes les cataractes de l'orchestre s'écroulent sur la terre. Et de même, toutes les fois qu'il reprend le dessin de Stradella, non seulement il donne çà et là un coup de pouce au modelé de tel accord, pour rendre l'harmonie plus rude, pour accentuer le choc, mais il ajoute au bon endroit une mesure ou deux, qui fouettent la chevauchée, qui la font monter plus haut, qui lui donnent une violence à laquelle Stradella n'avait guère pensé. Enfin, tout ce furieux courant aboutit au fleuve des deux chœurs colossaux qui se répondent avec une exactitude, une impassibilité implacables. »

Et c'est ainsi que, non content de créer sa propre musique, Hændel « créait celle des autres... »

IX

LE MESSIE

L'époque qui vit naître *Saül* et *Israël en Egypte* fut marquée encore par la publication de plusieurs grandes œuvres instrumentales, les unes composées depuis quelques années, les autres de production récente : les *Concertos* pour orgue ou clavecin avec orchestre, dont les six premiers furent imprimés chez Walsh, en 1738, les six suivants, en 1740 ; les douze *Concertos d'orchestre*, à sept instruments, pareillement publiés chez Walsh, en 1739 ; un livre de six *Sonates* à trois parties. On eût dit que l'acti-



LA SALLE DE COVENT GARDEN PENDANT UNE EXÉCUTION D'ORATORIO
(Dessin de Pugin. Gravé par Rowlandson).

vité de Hændel redoublait au lendemain des plus dures épreuves de sa carrière. Le chêne avait bravé la tempête et ses rameaux reverdissaient sous la poussée de la « sève d'août ».

Le 1[er] mai 1739, quelques semaines après *Israël en Egypte*, Hændel donnait dans la salle de Haymarket un spectacle composé d'une cantate dramatique intitulée *Jupiter à Argos*, entremêlée de chœurs, dont la partition s'est perdue. Le 22 novembre parut pour la première fois son *Ode pour le jour de sainte Cécile*, composée, ainsi que *la Fête d'Alexandre*, sur les vers de Dryden, et dont plusieurs auditions se succédèrent en de copieuses séances que complétaient soit *la Fête d'Alexandre*, soit *Acis and Galathea*, et toujours deux concertos d'orgue. La fête de sainte Cécile, patronne des musiciens, était depuis 1683 régulièrement célébrée en Angleterre par de brillants concerts pour lesquels Dryden avait expressément écrit, en 1687 et 1697, ses deux poèmes.

Pendant l'hiver de 1740-1741, qui resta mémorable par sa rigoureuse température, Hændel fut occupé à la composition d'une grande cantate, *l'Allegro, il Moderato ed il Penseroso,* dont son ami Jennens avait, de façon assez téméraire, fabriqué le livret aux dépens de Milton ; mais il ne parvint pas à attirer le public dans la salle de Lincoln's Inn Fields, pour l'entendre, et les deux opéras, *Imeneo* et *Deidamia,* qu'il donna dans la même saison, n'obtinrent pas plus d'attention. Cet insuccès acheva de détourner Hændel de la composition dramatique, et l'indifférence ou l'hostilité des

amateurs londoniens le disposèrent à s'éloigner pour quelque temps de la capitale.

Il se souvint d'une invitation du duc de Devonshire, lord-lieutenant en Irlande, et il partit au mois de novembre 1741, emportant le manuscrit du *Messie*, qu'il avait écrit en trois semaines, du 22 août au 14 septembre. Son premier concert à Dublin eut lieu le 23 décembre. On y exécuta *l'Allegro, il Moderato ed il Penseroso,* avec l'appoint habituel de concertos d'orgue ; puis, dans d'autres séances, l'on joua *la Fête d'Alexandre,* l'*Ode à sainte Cécile, Esther,* et un arrangement en sérénade de l'opéra *Imeneo*. On a, dans une lettre de Hændel à Jennens, le témoignage de sa satisfaction. La « noblesse » irlandaise avait souscrit un abonnement à six concerts, qui garantissait la recette et la présence d'un public de six cents personnes ; l'orchestre, dirigé par le violoniste Dubourg, était composé d'instrumentistes « réellement excellents » ; les chœurs et les solistes hommes, recrutés sur place, étaient « extrêmement bons » et la signora Avoglio, arrivée d'Angleterre peu de jours après le compositeur, « plaisait extraordinairement » aux auditeurs irlandais. Pour seconde cantatrice, Hændel avait trouvé à Dublin Mrs Cibber. Il complimentait de son mieux Jennens sur le succès qu'avaient obtenu les paroles de *Il Moderato* auprès d'un public composé de « dames de distinction » et de « personnages de la plus haute qualité », tels que : évêques, doyens, « sommités du Collège », chancelier, auditeur général et autres « éminents gens de loi », tous « versés dans la poésie » ;

Hændel se disait charmé de « la politesse de cette généreuse nation » et laissait son correspondant juge du bonheur qu'il éprouvait à « passer son temps avec honneur, profit et plaisir ». Les six concerts annoncés n'épuisèrent pas la curiosité des amateurs, et il fallut en ajouter six autres.

La première audition du *Messie* fut donnée le 13 avril 1742, au profit de trois œuvres charitables, — l'Assistance aux prisonniers, le Mercer's Hospital, et l'Infirmerie de Inn's quay, — avec un succès présagé déjà par celui de la répétition générale. La salle de Fishamble Street, qui fut le berceau de cette partition fameuse, a été démolie vers 1850. Elle était alors de construction récente et contenait environ 600 places. La recette atteignit 400 livres sterling, que l'on sut gré au compositeur d'avoir spontanément abandonnées à des institutions de bienfaisance. Une seconde audition du *Messie* eut lieu le 3 juin, précédée le 25 mai d'une exécution de *Saül*. Hændel quitta Dublin le 13 août 1742. Il rentrait à Londres, après une absence de huit mois, réconforté par l'accueil flatteur du public irlandais.

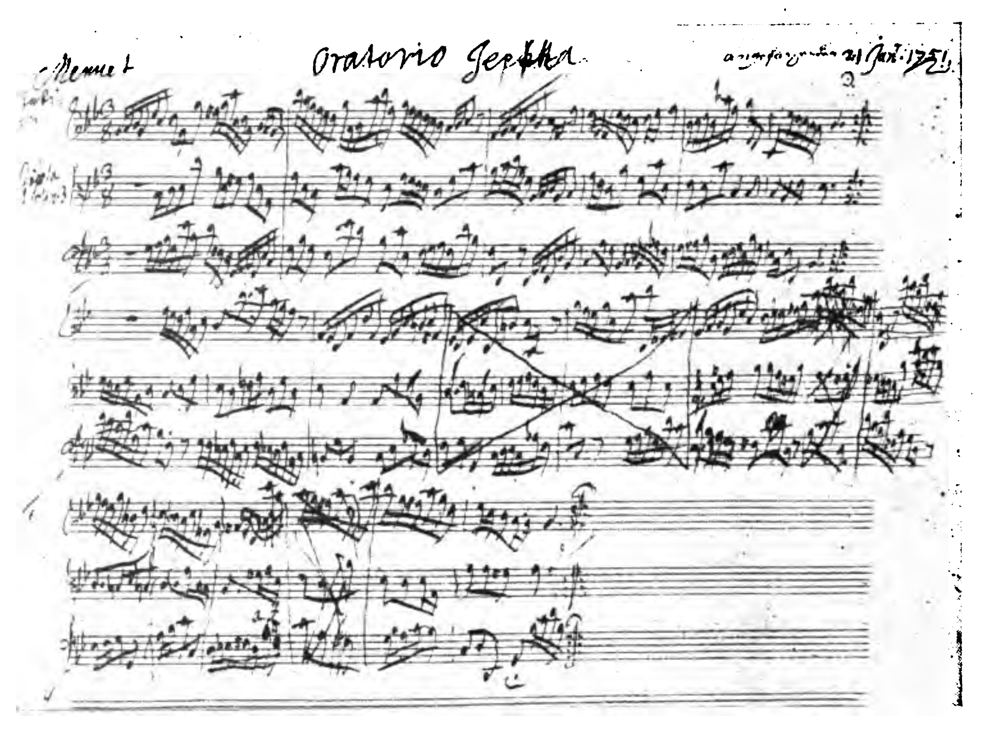
Son premier soin fut d'achever la partition de *Samson*, qu'il avait commencé d'écrire, sur un livret imité de Milton par Newburgh Hamilton, avant le voyage d'Irlande, et dont l'exécution à Londres, le 17 février 1743, précéda celle du *Messie*, donnée le 23 mars. Le succès de celle-ci fut entravé, dit-on, sous des prétextes de convenance religieuse, par un groupe de trop scrupuleux dévots, ou plutôt par le parti toujours obs-

tiné des ennemis de Hændel, faisant contre lui l'essai de nouvelles machines de guerre. On avouait bien qu'au milieu d'une assistance ainsi que lui saisie d'admiration le roi, cédant à un mouvement instinctif, s'était levé tout à coup pour écouter debout le chœur : « For the Lord God omnipotent », mais la gent musicale de Londres affectait l'indifférence. *Le Messie* n'eut que trois auditions en 1743, aucune en 1744, deux en 1745, et disparut jusqu'à 1749. A partir de 1750, Hændel le fit entendre tous les ans dans la chapelle du Foundling's Hospital et au bénéfice de cet établissement, — un vaste orphelinat fondé par le capitaine Coram, et auquel Hændel avait fait don d'un orgue. Chaque fois, le maître venait y exécuter, en guise d'intermède, un de ses concertos, avec des cadences improvisées. Après sa mort, les auditions annuelles continuèrent longtemps de se renouveler dans le même local. C'est là qu'en 1894 furent découvertes par l'organiste Mann les parties séparées, léguées à l'établissement par Hændel, avec une « bonne copie » et qui, jointes à l'étude du manuscrit autographe, auquel elles sont conformes, donnèrent enfin une base authentique aux exécutions modernes, en faisant connaître exactement la composition et la proportion de l'orchestre et du chœur. Les véritables traditions s'étaient, en effet, perdues, et les plus beaux, les plus fameux ouvrages de Hændel subissaient les affronts répétés d'arrangements et de « reconstitutions », dont particulièrement *le Messie* nous amène à dire, en passant, quelques mots.

Le plus grand, sinon le premier coupable, fut Mozart qui consentit vers 1789, en vue des soirées du baron van Swieten, à remanier l'instrumentation du *Messie*, de *la Fête d'Alexandre*, d'*Acis et Galathée* et de l'*Ode à sainte Cécile*, tant pour les mettre à la mode que pour en faciliter des exécutions sans orgue. L'un de ces deux motifs dicta des suppressions et des changements de fond et de forme; le second aboutit à une complète transformation de coloris. Il y eut bien quelques avis défavorables quant à l'opportunité de l'opération et à la manière dont elle avait été effectuée : mais la commodité des arrangements et la confiance attachée au nom de Mozart firent bientôt partout accepter son travail et suivre son exemple. Par la brèche ouverte se précipitèrent les « réparateurs d'objets d'art », la pioche dans une main, le pot de badigeon dans l'autre. J.-A. Hiller marchait en tête. Puis venaient, s'attaquant tantôt au *Messie* et tantôt aux oratorios, aux cantates, aux odes, aux *Te Deum*, Ignace von Mosel, qui ne se contentait pas d'ajouter de nouveaux instruments, mais qui découpait, rapiéçait, recousait en un habit d'Arlequin les débris des partitions mélangées ; Mendelssohn, qui se faisait la main dans la riche « pâte sonore » de Hændel, et dont on a déclaré « mille fois regrettable » que les exercices d'écolier aient été mis au jour ; Berner, Schwencke, Schaum, Klasing, Wilsing, Klage, Riotte, Breidenstein, taillant chacun les œuvres à la mesure de sa chapelle ou de sa société de chant ; Robert Franz, surtout appliqué aux « reconstitutions » de Bach, mais qui produisit aussi

« son » *Messie*, en 1891 ; Chrysander, le meilleur et le plus informé des hændeliens, prétendant s'autoriser des propres exemples du maître pour agir « comme il l'eût fait lui-même » ; en Angleterre, Macfarren, Michael Costa, Arthur Sullivan, et M. Ebenezer Prout, qui avoue franchement n'avoir en maints détails pris conseil que de son sentiment, et qui professe qu'en telle matière, « le seul critérium, c'est le succès ». Les plus récents arrangements sont ceux de *Belshazzar*, par M. Straube, et de *Jephta*, par M. Stephani (1910). Ce dernier, dont le principal et sage dessein était de réduire à trois heures au plus la durée de l'exécution de l'oratorio en concert, et qui ne voulait point cependant, par des suppressions de morceaux entiers, lui enlever l'apparence d'une action dramatique, n'a pas craint d'abréger certains airs, d'en faire passer quelques-uns à d'autres parties vocales, de dramatiser des récits et de changer le dénouement, texte et musique, en adaptant à un largo instrumental tiré du deuxième concerto d'orchestre de Hændel des paroles qui annoncent l'avènement du Christ, et en substituant au chœur final de la partition originale un chœur choisi dans les Antiennes du couronnement.

Il y a de meilleurs façons d'honorer la mémoire d'un musicien de génie : et l'impression profonde qu'a produite le « vrai » *Messie*, lors des auditions données à Paris par la « Société Hændel », sous la direction de M. Félix Raugel, a irréfutablement prouvé que le monument n'a besoin ni d'étais, ni de replâtrages, et que sa



AUTOGRAPHE MUSICAL (Extrait de *Jephté*).

beauté apparaît d'autant plus noble et imposante qu'on a su mieux la respecter.

Tous les documents qui concernent la question de l'exécution, chez Hændel, concordent à certifier : la séparation de l'orchestre en *concertino* (orchestre restreint de solistes accompagnant les airs) et *concerto grosso* (orchestre complet de cordes, avec contrebasses, hautbois, bassons, trompettes, timbales, accompagnant les chœurs) ; — le simple redoublement des voix par les hautbois et les bassons ; — le remplissage de la basse chiffrée par l'orgue et par le *cembalo* (celui-ci, d'après une gravure contemporaine, découverte au British Museum, étant un instrument à deux claviers, de grandes dimensions et par conséquent de forte sonorité, mieux représenté de nos jours par un piano à queue que par un petit clavecin) ; — la presque égalité du nombre des voix et des instruments, ceux-ci même l'emportant de quelques unités ; — la forte proportion des hautbois employés en chœur, et des basses en général, orgue, contrebasses, bassons, soutenant solidement tout l'édifice sonore.

L'estampe du British Museum renseigne, avec des comptes relatifs à quelques exécutions d'oratorios, sur le nombre total des musiciens réunis d'ordinaire sous la direction de Hændel. Ce nombre paraît infime, par comparaison avec les « masses » démesurées et disproportionnées, qui, dans les grands festivals anglais, opposent parfois à quatre ou cinq cents instrumentistes plus de trois mille chanteurs. Mais il faut se rappeler que Hændel

disposait de salles de médiocres dimensions, où, comme à Dublin, par exemple, ne pouvaient guère prendre place plus de six à sept cents auditeurs : tandis que présentement les séances triennales du « Handel Festival », à Londres, se donnent dans un local immense, où pénètrent aisément vingt mille personnes. Aussi la balance des effets obtenus par les œuvres de Hændel se solde-t-elle en faveur des grands ensembles dont *le Messie* et tous ses oratorios offrent d'inimitables modèles, et dans l'interprétation desquels triomphent le nombre, la qualité vocale et la discipline des célèbres sociétés chorales du Royaume-Uni.

Sans vouloir dire que *le Messie* est « le chef-d'œuvre » de Hændel, — car des partitions telles que *Saül*, *Israël en Egypte*, *Judas Macchabée*, *Belshazzar*, *Jephta*, ne lui sont, dans l'ensemble ou tout au moins dans les détails, aucunement inférieures, — on doit constater qu'il est à juste titre le plus populaire de ses oratorios. Mieux que tout autre il peut être comparé à une « fresque » splendide, qui rassemble et symbolise en un puissant raccourci toute la substance de l'Écriture sainte et toutes les faces du génie de Hændel. Ce qu'ont de monotone et de formulaire, sous le rapport du plan, les airs inévitablement coulés dans le moule du *da capo*, est racheté par la variété expressive de leurs mélodies, et le somptueux torrent des grands chœurs hændeliens emporte l'auditeur subjugué, à travers l'émotion tragique des tableaux de la vie et de la mort du Sauveur, jusqu'à la joie divine de l'éternelle résurrection.

X

LES DERNIÈRES ANNÉES

Sur la fin de l'année 1743, au début de laquelle les Londoniens avaient vu apparaître le splendide et très « biblique » *Samson*, et fait connaissance avec les beautés du *Messie*, Hændel fut amené par les circonstances à composer de nouveau un grand *Te Deum*. La guerre de la succession d'Autriche, qui se continuait depuis près de trois ans sur le continent, avec la participation de l'Angleterre, n'avait, dit M. Streatfeild, aucunement touché l'imagination populaire, jusqu'au jour où la présence du roi George II sur le champ de bataille de Dettingen réveilla tout à coup en sa faveur les sympathies de son peuple. Des actions de grâces furent décidées pour la victoire dont il avait été le témoin, et en sa qualité de « compositeur de la Chapelle royale », Hændel reçut mission d'écrire la musique nécessaire. Ce fut le brillant et célèbre *Te Deum de Dettingen,* pour la composition duquel il acheva d'exploiter le *Te Deum* d'Urio, et qui fut solennellement chanté le 27 novembre 1743.

Comme s'il eût voulu se reposer de tant de créations grandioses, Hændel prépara pour le carême suivant un petit ouvrage du genre d'*Acis and Galathea :* cantate, sérénade, opéra de concert, « oratorio profane », bref, l'une de ces œuvres de forme libre pour lesquelles n'existait pas alors et n'existe pas aujourd'hui de déno-

mination précise ; Hændel l'intitulait simplement *the Story of Semele*, et l'avait composée sur un livret, ancien déjà, et inutilisé, de Congrève. *Sémélé* fut suivie, le 2 mars 1744, d'un véritable « oratorio », *Joseph and his brethren*, qui ne réussit point, peut-être à cause de la prépondérance inaccoutumée des airs sur les chœurs, et de la monotonie qui en résultait. Le livret de F. Miller était partiellement emprunté à Métastase, dont le *Giuseppe riconosciuto* avait servi, peu d'années auparavant, pour l'une des meilleures compositions de Hasse.

Pour les auditions de 1745, Hændel put se transporter dans la salle du King's theatre, Haymarket, vacante par la fermeture de l'opéra italien que patronnaient ses adversaires. Ce fut dans ce local, où jadis avaient paru tant de ses œuvres dramatiques, qu'il donna, le 5 janvier 1745, *Hercules*, et le 27 mars, *Belshazzar*. Comme *Sémélé*, *Hercules* était une sorte de cantate dramatique, « a musical drama », dont le livret, de Thomas Boughton, s'inspirait des *Trachéennes* de Sophocle, et dans laquelle étincelaient quelques morceaux d'une très grande beauté. Le poème de *Belshazzar* avait été écrit pour Hændel par son ami Jennens, avec un luxe de littérature qui exigea la suppression de près de deux cents vers ; or, Jennens croyait très fermement à la supériorité de sa poésie sur la musique de Hændel, et l'on ne peut s'empêcher de sourire en lisant les compliments dont le musicien se croyait obligé d'envelopper l'aveu de ses coupures : « Votre excellent oratorio m'a procuré un grand plaisir à le mettre en musique ; il m'a inspiré

chaleureusement. C'est un noble ouvrage, vraiment grand, et pas commun. Il m'a donné l'occasion d'exprimer quelques idées très particulières, surtout beaucoup de grands chœurs... Je trouve votre oratorio très beau et sublime, mais il est réellement trop long ; si je devais tout mettre en musique, cela durerait quatre heures et davantage. J'ai retranché une quantité de musique, et j'ai préservé la poésie autant qu'il m'a été possible, mais il faut tout de même l'abréger... » Somme toute, Jennens n'avait point mal servi Hændel en lui préparant le sujet de quelques descriptions musicales, dont la plus impressionnante, la scène du festin, se range parmi ses chefs-d'œuvre.

Tant de travaux d'un prix inestimable ne désarmaient pas cependant cette puissante part de la haute société anglaise qui s'était juré de perdre Hændel, et qui, pour y parvenir, s'appliquait à faire le vide dans les salles où s'exécutait sa musique. Faute de souscripteurs, le maître ne put donner en 1744 que seize concerts au lieu de vingt-quatre, annoncés pour la saison, et, le 23 avril, toutes les économies résultant de ses gains précédents et de son voyage en Irlande se trouvant épuisées, il se vit acculé à la faillite. Sous le poids de cette nouvelle infortune, sa santé, de nouveau, s'altéra ; les symptômes alarmants qui avaient précédé sa grave maladie de 1737 reparurent, et ses ennemis se réjouirent d'annoncer qu'il avait « quelque chose de dérangé dans le cerveau ».

Mais encore une fois, sa vigueur physique et morale devaient avoir raison de la fatigue et du découragement-

ment. Les événements politiques vinrent donner un « coup de fouet » à son génie, qui se réveilla plus fort, et surtout plus anglais que jamais. Dans la guerre civile qui déchirait les Iles britanniques et que venait de porter à son paroxysme le débarquement du prétendant Charles-Édouard en Écosse, Hændel prit hautement parti pour la dynastie hanovrienne contre les Stuarts. Il écrivit d'abord un chant guerrier « pour les gentlemen volontaires de la cité de Londres », puis, sous le titre de *Occasional Oratorio*, une sorte d'hymne patriotique, sur des paroles en partie détachées des psaumes de Milton et en partie de la Bible elle-même. Bon nombre de pages tirées d'*Israël en Egypte* figuraient dans la partition, où Hændel n'avait pas omis d'introduire un élément direct de couleur locale, — et de succès, — par un morceau imité des airs de « bagpipes » écossais. La première audition eut lieu le 14 février 1746. La victoire de Culloden, remportée quelques semaines plus tard par le duc de Cumberland sur les partisans de Charles-Édouard, suscita dans Londres un enthousiasme dont Hændel eut hâte de se faire l'interprète en composant *Judas Macchabée*. Le livret, de Thomas Morell, était ouvertement destiné à « complimenter » le fils de Georges II, qui le comprit ainsi, et fit à l'auteur « un joli présent » ; la musique écrite, comme tant d'autres œuvres de Hændel, dans un fougueux élan de productivité, frappa les auditeurs, dès la première exécution (1er avril 1747), par son caractère martial et sa puissance d'effet, à laquelle contribuait une instrumen-



LE MONUMENT DE HÆNDEL, A WESTMINSTER
(D'après une gravure de Henne).

tation brillante et bruyante. L'âme toute remplie de passions guerrières, le public approuvait ce que naguère il déclarait blessant pour ses oreilles, et sans s'inquiéter de l'anachronisme, trouvait même admirable que Hændel eût introduit dans son orchestration des bruits d'armes à feu. Il se peut que, comme l'a dit M. Streatfeild, les riches juifs de Londres aient aidé au succès de *Judas Macchabée* en patronnant une œuvre « dans laquelle était célébrée avec beaucoup de talent et d'éloquence la gloire de leur héros national ». Mais cet appui n'était que d'un jour. Si cet oratorio s'est établi dans la faveur de la nation anglaise, presque sur le même rang que *le Messie* et que *Israël en Egypte*, c'est dans la beauté et la variété des morceaux qui le composent et dans le caractère en quelque sorte populaire d'un certain nombre d'entre eux qu'il faut en chercher la raison.

Avec *Alexander Balus* et avec *Joshua*, composés tous deux en 1747 et exécutés le 9 et le 23 mars 1748, Hændel ne retrouva ni l'abondante inspiration ni le succès de *Judas Macchabée*. Il essaya, pour la saison suivante, d'une organisation nouvelle de ses concerts, qui en permettait l'accès à une assistance plus nombreuse et plus souvent renouvelée : au lieu de mettre les billets d'entrée en souscription par abonnement, et à des prix très élevés, il prit le parti de louer les places séance par séance, à bureau ouvert. Ce n'était pas ouvrir ses concerts au « peuple », qui n'en aurait eu alors ni le goût ni les moyens ; mais c'était y faire pénétrer, auprès de l'aristocratie de naissance et de l'aristocratie de fortune,

jusque-là sa seule clientèle, quelques représentants de la moyenne bourgeoisie, ou de ce qu'on nomma plus tard, en France, le « tiers état ». Bien lui en prit, car ce public, moins blasé et moins enclin au parti pris, lui fut aussitôt favorable. « Je n'ai jamais vu salle si pleine », écrit un témoin oculaire à propos de la première audition de *Susanna;* « l'on assure que la recette a été de près de 400 livres sterling. » L'empressement des amateurs permit à Hændel de donner, dans la seule saison de carême 1749, *Susanna, Samson*, le *Messie*, chacun quatre fois, *Salomo* (nouveauté), trois fois, *Hercules*, deux fois. *Salomo*, dont le librettiste était encore une fois Thomas Morell, offrait une succession de trois tableaux variés dont le dernier, la réception de la reine de Saba, se terminait en concert et en fête et prêtait à de brillants déploiements de sonorités vocales et instrumentales.

A la même époque, Hændel écrivit, pour accompagner le feu d'artifice tiré à l'occasion de la signature du traité de paix d'Aix-la-Chapelle, la suite de pièces pour orchestre d'instruments à vent connue sous le titre de *Fire music*, dont la seule répétition attira dans les jardins de Vauxhall une foule de plusieurs milliers de curieux. C'est encore de 1749 que date l'Antienne pour le « Foundling Hospital » à propos de laquelle ses biographes insistent volontiers sur le plus noble trait de son caractère privé, sa grande générosité.

En arguant du prix élevé de ses abonnements de théâtre et de concerts, les ennemis de Hændel s'appli-

quaient à le faire passer pour avide et pour avare, — reproche dont ils connaissaient l'action sur l'esprit des classes moyennes. Or, s'il est vrai qu'il fût fort économe, — et c'était fort heureux pour lui, puisqu'il réussit trois fois à établir et rétablir sa fortune, et qu'il essuya ainsi deux faillites sans perdre courage, — il était en même temps très charitable. Il avait été l'un des fondateurs de la « Society of musicians » établie en 1738 par Festing et Greene pour former un fonds de secours aux veuves et orphelins de musiciens, et on le vit donner plusieurs auditions de *la Fête d'Alexandre* et d'autres ouvrages au bénéfice de ce fonds, auquel par testament il légua 1.000 livres sterling. La première idée de la fondation d'un hospice pour les enfants trouvés remontait également à 1738 et avait été en partie suscitée par l'apparition du célèbre roman intitulé *Tom Jones;* lorsque, après quelques années, ce projet charitable fut réalisé, la bourse de Hændel y aida grandement. En 1749 il fit don à la chapelle de l'établissement d'un orgue qu'il inaugura lui-même en 1750, et, à partir de ce moment, il donna chaque année dans le même lieu et à la même intention une exécution du *Messie*, qui procurait au « Foundling Hospital » une recette d'environ 500 livres sterling. En gratifiant l'hospice de la « bonne copie » qui a été mentionnée plus haut, il lui assura le droit, non exclusif, mais formel, de continuer les auditions annuelles du chef-d'œuvre.

Theodora, qui fut exécutée pendant le carême de 1750, se distingue, entre les oratorios de Hændel, par son

sujet tout chrétien, — une histoire de martyre, que l'on a rapprochée du *Polyeucte* de Corneille, et par une couleur grave, atténuée, ou, selon le mot de M. Schering, « élégiaque ».

La petite cantate *the Choice of Hercules*, donnée dans la même saison, fut la dernière production de Hændel, dans le genre profane.

Pendant l'été de la même année 1750, il désira revoir son pays natal, où vivaient « d'anciens amis » et sa plus proche parente, une nièce récemment mariée. On sait très peu de chose de ce dernier voyage, auquel on ajoute un but médical, en supposant que le musicien voulait recourir aux eaux d'Aix-la-Chapelle, dont il avait jadis éprouvé toute l'efficacité.

Sa santé s'altérait. Lorsque, de retour à Londres, il se fut mis à la composition d'un nouvel oratorio, *Jephta*, la réapparition d'anciens troubles mentaux l'obligea d'interrompre durant plusieurs mois son travail. Il assista néanmoins à deux auditions du *Messie* au Foundling Hospital et improvisa sur l'orgue. Le 30 août, il termina *Jephta*, son dernier oratorio, suprême et splendide expression de son puissant génie, qu'il fit entendre au public londonien le 26 février 1752. Depuis ce temps, les progrès de la maladie d'yeux dont il était atteint ne lui permirent plus d'écrire, et il se contenta de prendre part comme organiste aux exécutions annuelles de ses grandes partitions, que dirigeait le fidèle Jean Christophe Schmidt. Il jouait de mémoire ses concertos, en y introduisant de longs développements improvisés. Un

jour que l'on donnait *Samson*, tandis que le ténor Beard chantait l'air : « Total eclipse, no sun, no moon », le public, tout à coup saisi d'une émotion profonde, fit application de ce texte au vieux maître, devenu complètement aveugle, qui se tenait assis à l'orgue. Les témoignages de sympathie qui avaient manqué à la meilleure partie de sa carrière lui arrivaient maintenant de toutes parts. En même temps, la vogue de ses oratorios ramenait à lui la fortune. Les recettes d'une seule saison s'élevaient à 1.950 livres sterling, et après deux faillites, il se refaisait en douze ans un capital de 20.000 livres sterling (500.000 francs).

Ses derniers travaux dictés à J.-C. Smith furent l'adaptation à un texte anglais et le remaniement de son ancienne partition *Il trionfo del tempo*, et diverses additions et retouches à *Judas Macchabée*, *Salomo* et *Susanna*.

Par une réaction quelque peu excessive contre les écrivains qui étudiaient Hændel sous la seule lumière des interprétations bibliques, et qui, peut-être à leur insu, tendaient à faire de lui une manière de « prédicant », d'autres critiques, aujourd'hui, font passer au premier plan le côté purement « humain » de son œuvre, et s'attachent pour ainsi dire à « laïciser » son génie. C'est ainsi que M. Streatfeild, pour assurer que les croyances de Hændel ne dépassaient pas la philosophie des « hommes sensibles », s'est prévalu d'un propos tenu par le maître, qui se serait félicité « d'habiter un pays où nulle pression n'est exercée du fait de la religion », — éloge, en vérité, étrangement contredit

par les lois d'un royaume où les « papistes » et les « non-conformistes » étaient alors, et pour longtemps encore, exclus du Parlement et des fonctions publiques. Le même biographe anglais n'a découvert qu'un symptôme poétique du « pouvoir d'imagination » de Hændel dans d'autres mots, plus significatifs, qui sortent nettement de la « neutralité » laïque : « J'ai écrit, disait le maître, l'*Hallelujah* du *Messie* comme si j'avais vu le Paradis ouvert et le Tout-Puissant en personne. » Nombreuses sont les pages qui relèvent de la même source d'inspiration, jusque dans ceux de ses oratorios où prédominent les formes et l'esprit du théâtre, et rien n'explique autrement que par une pensée religieuse et chrétienne la composition du *Messie*.

En approchant du terme de sa vie, Hændel donnait à ses croyances une expression plus précise, et l'on remarquait régulièrement sa présence au service, dans l'église Saint-George, Hannover Square. Le 6 avril 1759, au milieu d'une exécution du *Messie*, il fut pris d'une faiblesse, et, ramené chez lui, dut s'aliter. On approchait de la semaine sainte. « Je voudrais, dit-il, mourir le Vendredi Saint, dans l'espoir de rejoindre mon bon Dieu, mon doux Seigneur et Sauveur, le jour de la Résurrection. » Ce vœu, qui impliquait le plus formel, le plus touchant acte de foi, devait être exaucé : au matin du samedi saint, 14 avril 1759, Hændel déposa son âme aux pieds de son Rédempteur.

Ses funérailles furent célébrées le 20 avril, à huit heures du soir. On l'inhuma dans le « Coin des poètes »,

à Westminster, où les musiciens s'arrêtent pieusement devant son monument funèbre, œuvre de Roubiliac, érigé en 1762.

Nous ne nous flattons point d'être parvenu à donner un récit suffisant de cette vie d'artiste, si tourmentée et si remplie, non plus que de l'immense et magnifique labeur d'un des génies les plus abondants, les plus souples et les plus puissants qui aient illuminé le ciel de la musique. Longtemps il a été traditionnel d'associer à l'éloge de Hændel celui de Bach, et d'établir un parallèle entre ces deux maîtres, nés dans la même année et chez le même peuple, et que l'on se plaisait à appeler, du nom de Castor et Pollux, « les Dioscures ». Coiffés de la même perruque, les deux bustes se « faisaient pendant » : depuis qu'on les regarde mieux, la parenté de leurs âmes semble lointaine, et c'est pour nous avoir légué des trésors différents que nous les unissons dans un sentiment égal d'admiration et de reconnaissance.

S'il était possible, par une comparaison, d'éclairer les traits généraux de la physionomie de Hændel, nous aimerions chercher parmi les peintres la transposition, en un autre langage artistique, de certaines propriétés de son génie : et déjà, tout à côté de lui, dans cette Angleterre qui fut sa patrie d'élection, dont il interpréta les croyances, dont il servit les goûts et dont il épousa les passions, ne sommes-nous pas frappé des analogies qui rapprochent de lui le grand Joshua Reynolds ? analogies, dans cette merveilleuse faculté évocatrice de la

vie, qui permettait à l'un, par le jeu des ombres et de la lumière, de donner presque à ses figures l'illusion du mouvement, à l'autre, par le coloris des voix et des instruments, de produire l'impression d'une image visuelle ? analogies, dans cette extraordinaire activité, qui amenait Hændel à écrire en quinze jours tout un oratorio, et Reynolds à peindre cent vingt portraits en une année ; analogies encore, jusque dans l'étrange faculté qu'ils possédaient tous deux de faire siennes les inventions d'autrui, jusque dans cette habitude de la refonte et du « plagiat », que la raison leur reproche et que le sentiment, vaincu d'admiration, leur pardonne.

Mais c'est à un autre peintre, mieux connu parmi nous, que nous font le plus souvent songer les œuvres de Hændel : c'est Rubens, en qui s'étaient fondus l'héritage de l'art flamand et les acquisitions de l'art italien, et dont l'œuvre « innombrable » décèle un prodigieux, un « furieux » improvisateur, en même temps qu'un ouvrier accompli et un talent universel ; et lorsque nous entendons la critique louer dans la célèbre *Histoire de Marie de Médicis* « la grandeur inusitée de l'ensemble, l'invention inépuisable et l'infinie variété des nombreux sujets, ainsi que la merveilleuse exécution de quelques morceaux », il nous semble lire l'éloge d'*Israël en Egypte*, du *Messie*, ou de *Judas Macchabée ;* — de même qu'en voyant Thoré écrire que « devant Rembrandt on se recueille et devant Rubens on s'exalte », nous reconnaissons ce qu'éprouve une âme musicale en présence de Sébastien Bach et de Georges-Frédéric Hændel.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE HÆNDEL

Les œuvres complètes de Hændel ont été publiées à partir de 1859 d'après les éditions primitives et les manuscrits originaux, par une société formée en Allemagne, la *Hændel-Gesellschaft*, dont Friedrich Chrysander fut l'âme et pendant nombre d'années le seul collaborateur actif. Son nom reste glorieusement attaché à cette gigantesque collection, qui doit comprendre cent volumes.

1. *Susanna*, oratorio, 1748.
2. Pièces pour le clavecin.
3. *Acis and Galathea*, masque, 1720.
4. *Hercules*, 1744.
5. *Athalia*, 1733.
6. *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*, 1740.
7. *Sémélé*, 1743.
8. *Theodora*, 1749.
9. *Passion selon saint Jean* (en allemand), 1704.
10. *Samson*, 1741.
11. *Funeral Anthem*, 1737.
12. *Alexander's Feast*, 1736.
13. *Saul*, 1738.
14. *Coronation Anthems*, 1727.
15. *Passion* (texte de Brocke, en allemand), 1716.
16. *Israël en Égypte*, 1738.
17. *Joshua*, 1747.
18. *The Choice of Hercules*, 1750.
19. *Belshazzar*, 1744.
20. *Triumph of time and truth*, 1757.
21. *Concertos*, 1710-1736.
22. *Judas Maccabæus*, 1746.
23. *Ode for Saint Cecilia's day*, 1739.
24. *Il trionfo del Tempo*, 1708.
25. *Dettingen Te Deum*, 1743.
26. *Salomo*, 1748.
27. *Sonates*. 1696-1738.
28. *Concertos d'orgue*, 1738.
29. *Deborah*, 1733.
30. *Grands concertos* (d'orchestre), 1739.
31. *Utrecht Te Deum*, 1713.
32. *Duetti e terzetti*, 1707-1745.
33. *Alexander Balus*, 1747.
34. } *Chandos' Anthems*, 1716-1718.
35. }
36. *Anthems*, 1734-1749.
37. 3 *Te Deum*, 1714-1724.
38. *Motets latins*, 1702-1745.
39. *La Resurrezione*, 1708.
40. *Esther*, première version, 1720.
41. *Esther*, deuxième version, 1732.
42. *Joseph*, 1743.
43. *Occasional Oratorio*, 1746.
44. *Jephtha*, 1751.
45. *Messiah*, 1741.
46. *Birthday Ode, Alceste*.
47. *Concertos; Water music;* Fire music (1715-1750).

48. *Pièces pour orgue.*
49. *Musique vocale de chambre.*
50. } *Cantates italiennes*, avec basse,
51. }
52. } *Cantates italiennes*, avec ins-
53. } truments.
54. *Il Parnasso in festa*, 1734.
55. *Almira*, 1704.
56. *Rodrigo*, 1707.
57. *Agrippina*, 1709.
58. *Rinaldo*, 1711.
59. *Il pastor fido*, 1712.
60. *Teseo*, 1712.
61. *Silla*, 1714.
62. *Amadigi*, 1715.
63. *Radamisto*, 1720.
64. *Muzio Scœvola*, 1721.
65. *Floridante*, 1721.
66. *Ottone*, 1722.
67. *Flairo*, 1723.
68. *Giulio Cesare*, 1723.
69. *Tamerlano*, 1724.
70. *Rodelinda*, 1725.
71. *Scipione*, 1726.
72. *Alessandro*, 1726.
73. *Admeto*, 1726.
74. *Riccardo*, 1727.
75. *Siroœ*, 1728.
76. *Tolomeo*, 1728.
77. *Lotario*, 1729.
78. *Partenope*, 1730.
79. *Poro*, 1731.
80. *Ezio*, 1732.
81. *Sosarme*, 1732.
82. *Orlando*, 1732.
83. *Adrianna*, 1733.
84. *Terpsichore*, *Il pastor Fido*, deuxième version, 1734.
85. *Ariodante*, 1734.
86. *Alcina*, 1735.
87. *Atalanta*, 1736.
88. *Giustino*, 1736.
89. *Arminio*, 1736.
90. *Berenice*, 1737.
91. *Faramondo*, 1737.
92. *Serse*, 1738.
93. *Imeneo*, 1738-1740.
94. *Deidamia*, 1740.
95. *Aci e Galatea* (ital.), 1708 et 1732.
96. *Fragments divers*.
97. *Fac-similés du manuscrit autographe de Jephtha.*
98. } *Fac-similés d'autographes di-*
99. } *vers* (à paraître).
100. *Catalogue thématique de l'œuvre de Hændel* (à paraître).

OUVRAGES A CONSULTER

Nous ne mentionnerons ici qu'un très petit nombre d'ouvrages modernes dont la connaissance est essentielle pour accompagner l'étude des partitions et guider le lecteur studieux vers la recherche des sources :

V. Schœlcher. — *The life of Handel*. London, Trübner, 1857, in-8°, xxxii-433 p. (Utile recueil de documents.)

Fr. Chrysander. — *G.-F. Händel*. Leipzig, Breitkopf et Härtel, in-8° ; tome I, 1858, x-490 p. ; tome II, 1860, vi-482 p. ; tome III, première partie. 1867, 224 p. (Cet ouvrage capital est resté inachevé, et s'arrête à l'année 1740. Chrysander a disséminé dans les *Jahrbücher für Musikwissenschaft*, 1863 et 1867, dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, de 1875 à 1881, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1887, et dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1895, quelques-uns des résultats de ses études sur divers points de détail.)

R.-A. Streatfeild. — *Handel*, London, Methuen, s. d. (1909) in-8°, xviii-366, p. 12 pl.

Romain Rolland. — *Hændel*. Paris, Alcan, 1910, in-8°, 245 p.

Sur la question des plagiats :

S. Taylor. — *The indebteness of Handel to works by other composers*. Cambridge, the University Press, 1906, in-4°, xiii-196 p.

Max Seiffert. — *Händel's Verhältniss zu Tonwerken älterer deutscher Meister*, dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1907.

P. Robinson. — *Handel and his Orbit*. London, Sherratt et Hughes, 1908, in-8°, xi-223 p.

ROMAIN ROLLAND. — *Les Plagiats de Hændel*, dans la revue S. I. M. des 15 mai et 15 juillet 1910.

Sur les portraits de Hændel :

EMIL VOGEL. — *Händel-Portraits*, dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1896.

TABLE DES GRAVURES